

Université de Montréal

**De la transgression comme pratique
esthétique dans les romans de Sami Tchak**

par
Kodjo Attikpoé

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Thèse de doctorat présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Ph.D.
en littératures de langue française

Décembre 2011

© Kodjo Attikpoé, 2011

Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :

**De la transgression comme pratique
esthétique dans les romans de Sami Tchak**

présentée par :

Kodjo Attikpoé

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Christiane Ndiaye (président-rapporteur)

Josias Semujanga (directeur de recherche)

Kasereka Kavwashirehi (membre du jury)

Michael Rinn (examineur externe)

RÉSUMÉ

Cette thèse a pour objectif d'examiner l'œuvre romanesque du Togolais Sami Tchak (de son vrai nom Sadamba Tcha Koura). Parmi les écrivains africains francophones dits de la nouvelle génération, il se distingue par une esthétique qui s'inscrit essentiellement dans une dynamique transgressive et transculturelle. À travers un recours systématique au matériau de la sexualité, Sami Tchak construit une poétique, qui, au-delà de son audace transgressive, de son aspect délibérément choquant et provocateur, s'attache à interroger l'existence humaine, à mettre en évidence les misères et les faiblesses de l'Homme. En outre, cette poétique de la sexualité est porteuse de sens du social : elle sert de prétexte à l'auteur pour dépeindre l'existence de ceux qu'il appelle des « vies sans horizon », des « vies sans relief », mais aussi pour déconstruire la *doxa*.

Mû par le désir de s'imposer comme une voix individuelle, de s'éloigner du dogme enfermant de l'africanité, Sami Tchak choisit de marquer son propre territoire littéraire par le biais d'une démarche transculturelle, en ancrant son œuvre dans la mémoire de la littérature. Cet ancrage se double d'une construction polysémique de l'espace.

La présente étude s'appuie sur une triple approche, intertextuelle, sociocritique et transculturelle. Par exemple, elle montrera que, contrairement à une certaine critique qui le soupçonne de tourner le dos à l'Afrique, le projet romanesque de Sami Tchak procède d'une conscience à la fois africaine et universelle : même dans les romans qui se déroulent dans l'espace latino-américain, on remarquera que l'auteur possède l'art d'évoquer l'Afrique, surtout à travers des discours allusifs, implicites.

Mots clés : transgression, transculturation, Sami Tchak, sexualité, intertextualité, sociocritique

ABSTRACT

This thesis aims to examine the novels of the Togolese writer Sami Tchak (whose real name is Sadamba Tcha Koura). Among the so-called New Generation of francophone African writers, he is noted for his fiction that lies within a transgressive and transcultural dynamics. Through a systematic use of sexuality, Sami Tchak creates a poetics that, on the other side of his transgressive boldness and his deliberately shocking and provocative aspect, seeks to examine human existence, to highlight human misery and weaknesses. In addition, this poetics conveys social meaning: sexuality serves as a pretext for the author to depict the lives of those he calls “lives without horizon” or “lives without depth”, and also to deconstruct the doxa.

Sami Tchak wants to be heard as an individual voice. He wants to distinguish himself by diverging from the dogma of “Africanity”. Thus, he marks his own literary territory through transcultural features: literary memory assumes a central place in his fiction, which is also characterized by a polysemic configuration of space.

The theoretical framework used in this study concerns intertextuality, sociocriticism and transculturality. For instance, the thesis will show that contrary to the literary criticism which suspects him of turning his back on Africa, the fiction of Sami Tchak proceeds from an African and universal consciousness: even in the novels that take place in the Latin American countries, we notice that the author has a talent for talking about Africa, especially through allusive discourse.

Keywords: transgression, transculturality, Sami Tchak, sexuality, intertextuality, sociocriticism

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
ABSTRACT	v
TABLE DES MATIÈRES	vi
REMERCIEMENTS	ix
INTRODUCTION	1
CHAPTRE I : CADRE THEORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE	19
1. Discours social et esthétique romanesque	19
2. Théories de l'intertextualité	33
3. Le concept de transculturation	58
CHAPITRE II : MÉTAMORPHOSES D'UNE ÉCRITURE : DU LOCAL	
AU TRANSCULTUREL	68
1. Le roman « traditionnel »	68
2. Nouvelles territorialités littéraires	81
2.1. La transculturalisation de l'espace	85
2.1.1. Une affinité littéraire : la prédilection pour	
l'univers latino-américain	86
2.1.2. Discours sur l'Afrique	97
2.1.3 Le racisme anti-noir dans l'espace sud-américain	108

2.2. L’inscription du littéraire	115
2.2.1 Référence à des titres d’ouvrages	115
2.2.2. La pratique de la citation : traits fondamentaux	125
2.2.3. Personnages lecteurs	134
2.2.4. Personnages écrivains	143
CHAPITRE III : POÉTIQUE DE LA SEXUALITÉ	168
1. La sexualité comme moteur de la narration	168
2. L’imaginaire transgressif	173
2.1. Personnages et actes transgressifs	176
2.1.1. Transgressions choquantes ou nuisibles	177
2.1.2. Transgressions inoffensives	190
2.1.3. Socialité des perversions des bas-fonds	197
3. L’exploration de la condition humaine	199
4. Aspects langagiers	204
5. La représentation du corps	217
5.1. Le corps hyperbolique	218
5.2 Le corps féminin obèse	220
5.3. Le corps androgyne	222
5.4. Le corps beau, le corps sublime	224
5.5. La démystification du corps	227
5.5.1. Le Corps puant, le corps dégoûtant, le corps sécrétant	227
5.5.2. Le Corps fané, le corps vieilli	230

CHAPITRE IV : LE SENS DU SOCIAL	234
1. L'idéologie du refus : de la déconstruction de la doxa	234
2. Marginalités enfantines	246
CHAPITRE V : RETOUR À L'ESPACE AFRICAIN :	
QUELLE SIGNIFICATION ?	264
1. Traits transculturels	269
1.1. Personnages écrivains	271
1.2. Personnages lecteurs	276
2. Fiction transgressive	281
3. Réflexions sur l'Homme	288
4. Le mémoriel	293
CONCLUSION	301
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	310

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de thèse, M. Josias Semujanga, pour la confiance qu'il m'a accordée en acceptant de diriger ce travail.

INTRODUCTION

Les livres que le monde appelle immoraux sont ceux qui lui montrent sa propre ignominie.
Oscar Wilde, *Le portrait de Dorian Gray*.

À propos de la critique : des questions irrésolues

La lecture du roman africain demeure encore brouillée par les effets persistants des déterminations socio-historiques ayant présidé à son émergence¹. Réduit le plus souvent à un simple objet documentaire, le roman africain peine, même dans le contexte contemporain, à s'imposer aux yeux du public et de la critique comme œuvre à visée esthétique. La focalisation ininterrompue sur la dimension référentielle de la littérature africaine a fini par cristalliser « l'illusion de la spécificité africaine². » En effet, la perception biaisée de la réalité de la démarche créatrice des romanciers africains continue d'être nourrie par les « constantes de la critique³ » parmi lesquelles on retiendra les critères d'appréciation tels que le réalisme et l'engagement⁴. Au regard des divers ingrédients qui ont contribué à figer le discours critique, il faut aussi noter que même l'expression « roman africain » porte les germes d'un profond

¹ Lilyan Kesteloot, *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Institut de sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1963 – Bernard Mouralis, *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Éditions Silex, 1984.

² Bernard Mouralis, *ibid.*, p. 14.

³ Locha Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, Éditions Karthala et A.C.C.T., 1986, p. 174.

⁴ Justin K. Bisanswa, *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2009 – *Présence francophone*, n° 63, 2004 (Chaos, absurdité, folie dans le roman africain et antillais contemporain. Variations autour du réalisme et de l'engagement). Dossier coordonné par Justin Bisanswa et Isaac Bazié.

malentendu épistémologique dans la mesure où elle n'est pas étrangère à la question sous-tendant une certaine théorie de la spécificité de la littérature africaine. L'appellation « roman africain⁵ » s'avère ainsi problématique, elle continue de susciter des « horizons d'attente » liés essentiellement à l'idée de l'Afrique chargée d'un point de vue idéologique et historiquement définie en termes d'une altérité négative.

Même s'il semble difficile d'échapper à la formule « roman africain », elle devrait être néanmoins assortie, selon les cas, d'une différenciation relative à la temporalité (l'historicité ou la contemporanéité) du corpus étudié. En effet, la dénomination « roman africain » implique un caractère totalisant, qui entretient un amalgame gênant en ce qui concerne les diverses ruptures marquant la production romanesque en Afrique. Certes, il est souvent question de « nouvelles écritures africaines⁶ », de « nouveau roman africain », d'écrivains de la première, deuxième, troisième et quatrième génération; mais, à notre sens, ces différentes nominations ne nomment pas assez clairement les profonds enjeux épistémologiques et esthétiques qui sous-tendent les diverses mutations.

Au-delà de la question de la contemporanéité⁷ qui mérite d'être approfondie, il y a lieu de faire remarquer que la critique littéraire africaine devrait davantage faire preuve d'imagination pour repenser sa lecture du roman africain, même si ce dernier

⁵ Il ne s'agit pas de rouvrir le débat concernant l'existence des littératures nationales ou régionales, même si la question garde toujours toute sa pertinence. Voir Charles Djungu-Simba K., *Les écrivains du Congo-Zaïre. Approches d'un champ littéraire africain*, Metz, Université Paul Verlaine-Metz, Centre de recherches « Écritures », 2007 – Cf. également Bernard Mouralis, « Le concept de littérature nationale dans l'approche des littératures africaines », dans Bernard Mouralis, *L'illusion de l'altérité. Études de littérature africaine*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 635-650.

⁶ Séwanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

⁷ *Qu'est-ce que le contemporain?* Textes réunis par Lionel Ruffel, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2010.

n'est pas porté par des mouvements littéraires ou des courants esthétiques particuliers. Cela suppose la nécessité de ne plus définir, par exemple, les différentes ruptures en termes de génération. Étant donné que chaque nouvelle génération d'auteurs apporte une innovation au plan esthétique, il revient donc à la critique littéraire d'être beaucoup plus *conceptualisante*, c'est-à-dire d'inventer des concepts – opératoires – pour saisir ces différents moments de rupture, plutôt que de s'en tenir à la notion générale de « renouvellement du discours⁸. » Cette nécessité conceptuelle permettrait notamment de redynamiser la critique africaine, de la sortir des sentiers battus de l'idéologie. Le regard de cette critique semble bien figé sur les constructions identitaires⁹.

Il est à noter que ces différentes ruptures qui jalonnent l'histoire de la littérature romanesque en Afrique francophone ne sont pas spécifiques à la littérature africaine; elles sont surtout signes de l'évolution, des transformations de toute littérature, lesquelles se posent souvent en termes d'enjeux. Dominique Viart note à cet égard :

Une œuvre en effet n'existe pas sans un enjeu qui la motive. Or cet enjeu, profondément lié à l'idée que l'écrivain se fait de sa pratique d'écrivain, confère à l'œuvre une place dans le grand concert plus ou moins discordant des activités sociales, idéologiques et culturelles. Il est tout à la fois le signe de son ambition et le critère de son exigence¹⁰.

Le projet romanesque des écrivains africains actuels est porté par des enjeux d'autonomisation qui peuvent être perçus comme un important marqueur de

⁸ Sélom Komlan Gbanou : « La traversée des signes : roman africain et renouvellement du discours », *Revue de l'Université de Moncton* (Traversées de l'écriture dans le roman francophone), vol. 37, n° 1, 2006, p. 39-66.

⁹ Lylian Kesteloot, « La nouvelle génération des écrivains africains », *Présence Francophone*, n° 68, 2007, p. 171-181. – Lylian Kesteloot, « L'écrivain africain aujourd'hui : mise au point », <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9207>.

¹⁰ Dominique Viart, « Écrire avec le soupçon : enjeux du roman contemporain », dans Michel Braudeau et al., *Le roman français contemporain*, Paris, adpf, 2002, p. 134.

modernité de la littérature africaine d'expression française. Ils ont ceci de commun qu'ils refusent d'être étiquetés « écrivains africains », d'être confrontés au soupçon de faillir au devoir d'africanité. À notre avis, les problèmes qu'entraîne l'expression « écrivain africain » semblent relever du même ordre que ceux posés par la formule « roman africain. » Si l'écrivain refuse le label africain et que la critique littéraire, elle, continue de parler de « roman africain », c'est qu'on est sans doute en face d'une aporie. Comment échapper au label « africain¹¹ »? Remplacer « écrivain africain » par « écrivain d'Afrique » atténuerait certes le malentendu lié à l'idée totalisante que suggère ce qualificatif. Mais le problème n'est pas pour autant résolu, puisque l'autre appellation soulèverait d'autres interrogations, comme le laisse entendre l'écrivain camerounais Patrice Nganang :

Qu'en est-il donc quand les auteurs africains les plus en vue aujourd'hui, n'ont plus la nationalité de leur pays d'origine? Que devient la littérature africaine quand les auteurs ont une biographie de plus en plus internationale? [...] De quel droit un texte qui parle de la province française, comme celui par exemple de [Marie] Ndiaye, devrait-il être classifié dans la littérature africaine contre le gré de l'auteure? [...] Quel est le « champ littéraire » d'une littérature qui en Afrique n'a pas de lectorat?¹²

Il n'est point besoin de rappeler que l'horizon d'attente que suscite souvent le roman africain est essentiellement guidé par le désir d'exotisme, non pas au sens d'une esthétique du divers où l'entend Victor Segalen¹³; il s'inscrit plutôt dans la continuité d'une perception historique¹⁴ somme toute discriminante et humiliante. L'on

¹¹ Éloïse Brezault a su habilement contourner cette difficulté dans la formulation du titre de son ouvrage : *Afrique, parole d'écrivains*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2010.

¹² Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, Éditions Homnisphères, 2007, p. 14-15.

¹³ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers ; Textes sur Gauguin et l'Océanie*, précédé de Gilles Manceron, *Segalen et l'exotisme*, Paris, Librairie générale française, 2007, [1986].

¹⁴ Mohamadou Kane rapporte un fait qui illustre bien cette attente : « Quant à l'exotisme, on ne fera jamais assez son procès. C'est sur son compte qu'il faut mettre la mésaventure de cet éditeur londonien

comprend donc que la hargne avec laquelle des écrivains récusent le label de la ghettoïsation littéraire peut être aussi interprétée comme un cri d'indignation contre ce qui leur apparaît comme un déni d'humanité¹⁵. Mais des arguments esthétiques au sens barhésien justifient également la revendication de l'autonomie littéraire. En effet, Roland Barthes avait établi une distinction entre *écrivain* et *écrivain*. Contrairement au premier, dont la langue n'est qu'un moyen pour parvenir à une fin c'est-à-dire expliquer, témoigner, enseigner¹⁶, l'écrivain est « celui qui *travaille* sa parole, [...], est un homme qui absorbe radicalement le *pourquoi* du monde dans un *comment écrire*¹⁷. Ainsi, l'auteur tchadien Nimrod affirme que l'écrivain africain d'aujourd'hui est mû par le « seul plaisir d'écrire » et que sa parole « n'ambitionne qu'à être esthétique¹⁸. » Parmi les écrivains critiques, c'est le Togolais Kossi Efoui qui s'est le plus illustré par ses déclarations nettes et irréductibles contre les tenants des discours africanistes. D'aucuns pourraient penser que les propos de ce romancier et dramaturge relèvent de la polémique ou de l'anecdotique, mais à y regarder de très près, ils recèlent nombre d'éléments de théorisation. On peut par exemple les situer dans une perspective de *déconstruction* de l'idée habituelle de la fiction africaine :

Il faut rester au plus près du geste artistique, inventer des ruses efficaces, et éviter de vendre notre âme au diable ! » [...] « la littérature africaine n'existe pas ! L'écrivain africain n'est pas salarié par le ministère du tourisme, il n'a pas mission d'exprimer l'âme authentique africaine ! Je suis contre ce type de complots, de récupérations. La

qui retourna à un écrivain africain son manuscrit avec la mention : « 'Excellent roman, mais très peu africain' », dans « L'écrivain africain et son public », *Présence Africaine*, n° 58, 1966, p. 16.

¹⁵ *Africultures* (l'Africanité en questions), n° 41, 2001.

¹⁶ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1984, p. 151.

¹⁷ *Ibid.*, p. 148.

¹⁸ Nimrod, *La Nouvelle Chose française. Commerce de l'imagination I*, essai, Arles, Actes Sud, 2008, p. 74.

meilleure chose qui puisse arriver à la littérature africaine, c'est qu'on lui foute la paix avec l'Afrique !¹⁹

Ce discours de déconstruction n'est évidemment pas nouveau²⁰. Malgré d'importants travaux réalisés visant à décoloniser les imaginaires, le mythe de l'Afrique demeure bien vivace, d'où la nécessité pour les acteurs de la création contemporaine d'adopter ce que nous appellerons la posture de martèlement, c'est-à-dire réitérer sans cesse, marteler ce discours de contestation de l'ordre doxique.

Ce désir de liberté créatrice a été souvent mal compris, mal interprété, car il donne souvent lieu à la question suivante : Comment peut-on être écrivain tout court? Pour nombre de lecteurs et critiques, le refus de l'étiquette « africain » traduirait un complexe, signifierait un reniement ontologique, d'autant que l'attribut « africain » est chargé négativement²¹. En réalité, ce désir de liberté revêt une autre signification,

¹⁹ Propos rapportés par Jean-Luc Douin, « Écrivains d'Afrique en liberté », dans *Le monde des Livres*, 22 mars 2002, p. 16. Voir aussi Kossi Efovi, « Vers la transcendance », *Africultures* (L'écrivain face à l'exil), n° 15, février, 1999, p. 11-13 – Kossi Efovi, « Le toucher du monde », *Le temps*, 16 octobre 2010 – « Parler en langue, c'est remettre l'esprit au monde », entretien avec Kossi Efovi, (propos recueillis par la rédaction), *Notre librairie*, n° 159 Juillet – sept 2005 (langues, langages, invention), p. 116-119.

²⁰ V.Y. Mudimbe, *The invention of Africa : gnosis, philosophy, and the order of knowledge*, Bloomington, Indiana University Press, 1988 – Paulin J. Hountondji, *Sur la "philosophie africaine" : critique de l'ethnophilosophie*, Paris, Maspero, 1977.

Ici, Paulin J. Hountondji élabore un discours de déconstruction sur la philosophie africaine qui s'apparente à celui de Kossi Efovi sur le roman africain. En effet l'auteur s'attache à récuser les discours qui considèrent les textes de sagesse africaines comme des textes philosophiques. Il plaide pour une définition de la philosophie africaine au sens scientifique, c'est-à-dire qui ne repose pas sur la pensée collective : « [...] la philosophie africaine n'est pas cette hypothétique vision du monde collective, spontanée, irréfléchie, implicite. [...] elle n'est pas ce système de croyances tacites auquel adhèreraient consciemment ou inconsciemment tous les Africains en général, ou plus spécialement les membres de telle ou telle ethnie, de telle ou telle société africaine. », (p.127-128.) À un autre endroit, on peut lire : « [...] notre philosophie réside pour l'essentiel dans cette analyse même, dans le discours laborieux pour lequel nous tentions jusqu'ici de nous définir – discours dont nous devons alors reconnaître le caractère idéologique, et qu'il ne nous restera plus qu'à libérer (au sens le plus politique du terme) pour en faire un discours théorique, indissolublement philosophique et scientifique » (*ibid.*, p. 12).

²¹ Un autre facteur – non moins important – semble influencer sur la perception de la création contemporaine africaine. Il est notamment lié à l'image peu reluisante du continent, laquelle résulte essentiellement de son statut de quantité négligeable sur la scène mondiale. Mais on peut dire que les

beaucoup plus profonde. Ici, le recours à la thèse de Milan Kundera, développée dans son ouvrage *Les testaments trahis*, permettra de situer les enjeux, d'éclairer les tenants et les aboutissants de la problématique. Lorsque celui-ci parle par exemple du *roman européen* (c'est l'auteur qui souligne), il vise certes à le distinguer du roman d'autres aires géographiques et culturelles, mais il ne se base pas sur des considérations identitaires : « je ne veux pas dire par là : romans créés en Europe par des Européens²² », plutôt il inscrit sa définition dans une perspective historique. Le roman européen est celui-là qui s'inscrit dans « l'histoire qui a commencé à l'aube des Temps modernes en Europe²³. » De plus, sa distinction vise à faire ressortir un autre trait fondamental : « Je parle du *roman européen* [...] mais aussi pour dire que son histoire est transnationale; que le roman français, le roman anglais ou le roman hongrois ne sont pas en mesure de créer leur propre histoire autonome, mais qu'ils participent tous à une histoire commune, supranationale [...]»²⁴.

En considérant le roman africain, nous pouvons penser qu'il s'insère aussi dans une histoire commune et supranationale au regard des considérations historiques ayant présidé à son émergence. C'est cette perspective qui pourrait justifier la pertinence de l'appellation globalisante « roman africain » ainsi que la nécessité de ne

écrivains sud-africains semblent échapper à ce phénomène d'ordre imagologique, car ils sont issus d'une nation économiquement forte et leur démarche s'inscrit dans un champ littéraire entièrement autonome. L'écrivain togolais Sami Tchak a bien saisi cet aspect de la réalité :

« La littérature, c'est un peu une réalité culturelle qui a besoin d'une puissante armée économique derrière elle. C'est à ce titre qu'elle peut conquérir le monde. Les grands écrivains des grandes nations s'imposent ou se sont imposés comme les grands écrivains du monde. Bien sûr, ils sont de grands écrivains, mais leur aura mondiale dépend pour une grande part des nations qu'ils ont derrière eux. Nous sommes orphelins de nation pour le moment. J'écris avec cette douloureuse conscience. » Voir entretien avec Sami Tchak : « Sami Tchak : La tauromachie au cœur du Sahel », dans Boniface Mongo-Mboussa, *L'indocilité. Supplément au Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 89.

²² Milan Kundera, *Les testaments trahis*, essai, Paris, Gallimard, 1993, p. 42.

²³ *Ibid.*, p. 42.

²⁴ *Ibid.*, p. 42.

pas l'appréhender en termes de créations nationales. De même, tout comme pour le roman européen, « les situations historiques toujours nouvelles » n'ont pas manqué d'apporter au roman africain « de nouvelles inspirations », de lui suggérer de « nouvelles solutions esthétiques²⁵. » Mais à la différence du contexte européen, la critique littéraire a souvent omis de mettre en relief sa valeur esthétique.

La thèse de Milan Kundera devient particulièrement intéressante pour notre propos, lorsqu'elle souligne que le roman européen se nourrit de l'apport des littératures des nations non européennes : « C'est dans notre siècle que, pour la première fois, les grandes initiatives de l'histoire du roman européen naissent hors de l'Europe. [...] nulle part ailleurs la vieille sève rabelaisienne ne coule aujourd'hui si joyeusement que dans les œuvres de ces romanciers non-européens²⁶. » En effet, cette appréciation du roman européen appelle une observation fondamentale : les divers apports enrichissants d'autres champs littéraires impliquent, à notre sens, que le roman, particulièrement dans le contexte contemporain, a cessé d'être européen, pour devenir un art universel²⁷. En conséquence, il ne s'avère plus pertinent de vouloir jauger et juger, par exemple, le roman africain à l'aune de prétendues catégories esthétiques qui lui seraient propres. C'est dire que le romancier africain inscrit inexorablement sa démarche dans « l'histoire du roman ». Qu'est-ce à dire? Pour saisir le sens de l'histoire du roman, Milan Kundera lui oppose l'Histoire de l'humanité. Tandis que cette dernière s'impose comme une « force étrangère sur

²⁵ *Ibid.*, p. 43.

²⁶ *Ibid.*, p. 43-45.

²⁷ C'est dans cette perspective qu'on peut situer l'ouvrage suivant : Guy Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, Paris, Bernard Grasset, 1996. Pour illustrer l'universalité du roman dans le contexte contemporain, on pourra faire un rapprochement avec l'histoire du football, sport-roi, né en Angleterre (Europe), mais devenu par l'apport des diverses nations, un sport simplement universel, mais où chaque grand joueur s'illustre par son talent individuel.

laquelle l'homme n'a pas prise, l'histoire du roman (de la peinture, de la musique) est née de la liberté de l'homme, de ses créations entièrement personnelles, de ses choix²⁸. » Il souligne également que le sens de l'histoire du roman est personnel et non « suprapersonnel » :

pendant la course de l'histoire, le concept de tel ou tel art (qu'est-ce que le roman?) ainsi que le sens de son évolution (d'où vient-il et où va-t-il?) sont sans cesse définis et redéfinis par chaque artiste, par chaque nouvelle œuvre. Le sens de l'histoire du roman c'est la recherche de ce sens, sa perpétuelle création et re-création, qui englobe toujours rétroactivement tout le passé du roman [...]²⁹.

C'est dans cette perspective kunderienne qu'on peut situer la déclaration suivante de Kossi Éfoui au sujet de la réception de son premier roman *La Polka*³⁰ :

Il y a eu des articles, le livre a été plutôt bien accueilli. Je me réjouis que l'on parle de ce livre comme on parle de n'importe quel livre, qu'on aille pas encore une fois chercher des références idéologiques, politiques, historiques, sociologiques liées à l'Afrique pour comprendre ce livre « parce que c'est un roman africain », qu'on puisse, avec un regard de lecteur, de critique, en parler comme on parle habituellement des livres³¹.

Lire le roman africain comme tout autre implique de tenir compte de « l'esprit du roman », qui est « l'esprit de la complexité », comme le souligne Milan Kundera : « Chaque roman dit au lecteur : Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses³². » C'est cette « vérité éternelle du roman³³ » que l'auteur togolais réclame aussi pour la lecture des fictions africaines. Une lecture dépolitisée du roman africain doit pouvoir s'inscrire dans une analyse comme celle effectuée par Guy Scarpetta dans son essai *L'âge d'or du roman*, lequel porte sur un corpus de douze romans

²⁸ *Ibid.*, p. 28

²⁹ *Ibid.*, p. 28.

³⁰ Kossi, Éfoui, *La Polka*, Paris, Seuil, 1998.

³¹ « Kossi Éfoui, la littérature africaine n'existe pas » [Entretien avec Kossi Éfoui], dans Boniface Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, préface d'Ahmadou Kourouma, Paris, Gallimard, 2002, p. 139.

³² Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 34.

³³ *Ibid.*, p. 34.

contemporains issus « des horizons nationaux les plus variés³⁴ » ou dans celle de Wladimir Krysinski³⁵. Abandonner le concept de l'africanité qui n'est nullement une catégorie esthétique permettrait par exemple de situer le roman africain par rapport aux tendances qui caractérisent d'une manière générale l'écriture romanesque contemporaine. Nous souscrivons ici à la thèse de Guy Scarpetta selon laquelle « on ne peut réellement *évaluer* une œuvre littéraire qu'en la situant dans son contexte mondial³⁶. »

Le désir d'individualisation chez les écrivains africains actuels se double aussi d'une forte volonté de prise de parole dont l'objectif premier est de rectifier le discours critique qui a souvent desservi la lecture des œuvres romanesques. Roland Barthes avait relevé « la double fonction, poétique et critique, de l'écriture³⁷. » La conscience critique des actuels romanciers issus du continent africain dépasse en effet le cadre de leur démarche créatrice. Leurs différentes déclarations théoriques sont « plus qu'une intrusion [...] dans la maison de la critique³⁸. » Ils se posent en véritables critiques littéraires. Par exemple, l'écrivain djiboutien Waberi constate un « déficit de théorisation », le manque « d'audace théorique³⁹ » de la critique littéraire africaine; le romancier camerounais Patrice Nganang, pour sa part, déplore que cette critique soit parfois « prise dans les marécages de ses propres présuppositions, ou alors dans le vent des modes de lecture, et demeure sourde à la respiration profonde

³⁴ Guy Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, op. cit., p. 20.

³⁵ Wladimir Krysinski, *Carrefours de signes. Essais sur le roman moderne*, La Haye, Mouton, 1981.

³⁶ Guy Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, op. cit., p. 19.

³⁷ Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966, p. 45.

³⁸ Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, op. cit., p. 12.

³⁹ « Entretien avec Abdourahman A. Waberi » propos recueillis par Tirthankar Chanda », *Notre Librairie*, n° 135, sept-déc. 1998, p. 66.

des textes⁴⁰. » Sami Tchak abonde dans le même sens en déplorant le manque d'imagination chez le critique africain :

Jusqu'à quel point on a un début de maturité et d'autonomie de pensée? Est-ce un hasard si la prénotion lancée à Paris par Jacques Chevrier, *Migritude*, est devenue, pour beaucoup d'universitaires et de chercheurs dans les pays africains francophones, la matrice des lectures des textes d'auteurs africains vivant hors de leur pays ou chez eux (Florent Couao-Zotti vit chez lui)? Pourquoi même si loin de cet Occident, ils en demeurent les caisses de résonance? Pourquoi si peu de concepts originaux, si peu de cadres théoriques novateurs? Critiques critiqués et critiqués critiques, romanciers et universitaires, semblent patauger dans le même ventre mou. L'une des questions que nous nous posons rarement, quelles que soient nos sources d'inspiration, c'est celle-ci: de toutes nos productions, où sont réellement les marques durables d'une véritable création⁴¹?

Quel sens revêt la « critique des artistes », c'est-à-dire celle « faite par les écrivains eux-mêmes, lorsqu'ils réfléchissent sur leur art⁴² »? Selon le romancier tchadien Nimrod, la prise de parole des écrivains s'impose comme une nécessité, car ils sont « condamnés à être des critiques⁴³ »; il déplore que peu d'écrivains s'impliquent dans l'activité critique :

A l'heure de la littérature mondiale, il est malheureux de constater que le champ artistique africain grouille de personnes ayant passé par l'université et les grandes écoles, qui goûtent peu à la critique. Signalons néanmoins les Noms de Kangni Alem, Abdourahman Waberi, Kossi Efoui, Boubacar Boris Diop, Tahar Bekri.... Nous sommes pourtant plus nombreux que ça⁴⁴.

Au regard des égarements de la critique universitaire et journalistique, les interventions critiques des écrivains d'aujourd'hui seraient d'importance. Elles visent à situer le sens de leur démarche créatrice, laquelle marque sans doute une césure

⁴⁰ Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, op. cit., p. 10.

⁴¹ Sami Tchak a émis cette critique en réaction à l'article « Le roman subsaharien postcolonial » de Ludovic Obiang publié le 06 mars 2011 sur le blog de l'écrivain togolais Kangni Alem, (<http://togopages.net/blog/?p=2319>)

⁴² Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique*, Paris, Librairie Nizet, 1962, p. 21.

⁴³ Nimrod, *La Nouvelle Chose française. Commerce de l'imagination 1*, op. cit., p. 101.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 99.

paradigmatique dans l'histoire de la littérature africaine. C'est Abdourahman Waberi qui donne le ton en essayant de dresser une esquisse des écrivains de la nouvelle « génération » qu'il a baptisés « Les enfants de la postcolonie ou une génération transcontinentale⁴⁵. » L'importance de la critique de ces écrivains rappelle celle des textes critiques des « grands romanciers » soulignée par Guy Scarpetta dans son essai *L'âge d'or du roman*. Ce dernier observe qu'au regard de la « crise » de la critique actuelle, ces romanciers tentent de « reprendre le flambeau, d'occuper un terrain intellectuel que les “lecteurs professionnels” ont tendance à désert, et de maintenir les valeurs hors desquelles leur activité perd tout son sens⁴⁶. »

La singularité d'une voix

Sami Tchak, de son vrai nom Sadamba Tcha-Koura, appartient à la nouvelle « génération » d'écrivains africains que nous appellerons les écrivains de la double conscience globale et esthétique. Vivant à Paris, depuis 1986, il a fait le choix de marquer son territoire littéraire⁴⁷ par le biais de certaines caractéristiques qui, dans le champ littéraire africain, le distinguent comme un romancier singulier, atypique. Aussi est-il souvent mal compris. Dans ce sens, le critique togolais Kazaro Tassou note avec raison qu'il y a lieu de « lever l'équivoque et dissiper les malentendus qui

⁴⁵ Abdourahman A. Waberi, « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie*, n° 135, sept-déc 1998, p. 11.

⁴⁶ Guy Scarpetta, « Introduction : pour la critique », dans Guy Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, *op.cit.*, p. 25. – L'auteur cite comme textes critiques : *L'Art du roman*, *Les Testaments trahis* (Milan Kundera), *Le Sourire d'Érasme* (Carlos Fuentes), *Homo poeticus* (Danilo Kiš), *L'Agent double* (Pierre Mertens), *L'Arbre de la littérature* (Juan Goytisolo), *Patries imaginaires* (Salman Rushdie), *La Guerre du goût* (Philippe Solers).

⁴⁷ Christiane Albert, Xavier Garnier, Marie-Rose Abomo-Maurin, (dir.), *Littératures africaines et territoires*, Paris, Karthala, 2011.

paraissent entâcher [*sic*] l'intelligibilité de la production de cet auteur⁴⁸. » Outre le fait de placer la majeure partie de ses romans dans un cadre autre qu'africain, certaines de ses déclarations sans fard tendent à faire croire que l'Afrique le rebute, par exemple, celle se rapportant à la décision de ne plus publier en Afrique pour cause d'absence de débat littéraire : « Quand on parle de culture, surtout en termes de littérature, pour moi l'Afrique ne compte pas. Je ne suis pas un militant mais un réaliste. Pour accéder à la sphère de l'écriture, on doit être un exilé et un exilé bien dans sa tête qui comprend qu'il vient d'un espace culturellement médiocre et impuissant⁴⁹. » À cela s'ajoutent son enthousiasme et son engouement pour les auteurs latino-américains, dont la qualité, à ses yeux, dépasse de loin celle des auteurs africains. Son autre « péché » consiste à choisir un matériau littéraire qui ouvre la voie à toutes sortes d'iconoclasties et de monstruosité. En effet, l'écriture de la sexualité, chez Sami Tchak, est portée à son paroxysme : elle choque par son audace et ne manque pas de poser la question de l'éthique, trait d'ailleurs commun à tous les auteurs transgressifs. Toutes ces caractéristiques, aussi singulières qu'elles puissent paraître, sont simplement motivées par le désir de s'inscrire dans l'histoire du roman, au sens où Milan Kundera l'entend. Autant Sami Tchak récuse le dogme de l'africanité, autant il se refuse d'être un « littéraire-monde » en français, car selon lui,

⁴⁸ Kazaro Tassou, préface à Baguissoga Satra, *Les audaces érotiques dans l'écriture de Sami Tchak*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 5.

⁴⁹ Voir « Le débat littéraire serait-il une impossibilité en Afrique? Entretien avec Sami Tchak », *Africultures*, (Où va le livre en Afrique?), n° 57, octobre-décembre 2003, p. 128-129. En outre, Sami Tchak a fait récemment cette fâcheuse expérience lors d'une tournée littéraire avec d'autres écrivains togolais de la diaspora au Togo, son pays d'origine. Voir Sami Tchak, « Écrivains togolais de la diaspora : une étiquette équivoque », <http://togopages.net/blog/?p=913>.

ce ne sont pas les frontières ni les langues ni les territoires qui peuvent définir la littérature-monde⁵⁰ ; si c'était le cas, on fausserait le débat. [...] On peut faire « monde » en parlant de sa salle de bains et en étant dans le nombrilisme le plus stérile, cela en faisant se balader ses personnages aux quatre coins du monde. [...] La littérature-monde, elle peut être celle qui se passe ailleurs, mais elle peut aussi être celle qui se passe dans le quartier ou dans la chambre de l'auteur. Elle pose une question qui va au-delà de la seule territorialité géographique : comment un écrivain peut-il prendre sa vie comme alibi pour parler de l'homme ?⁵¹

La critique littéraire journalistique et universitaire accorde très peu d'attention à ces écrivains de la double conscience globale et esthétique, malgré leur apport innovant et significatif dans le champ littéraire africain, et continue de privilégier les auteurs classiques. Même s'ils n'acceptent pas l'étiquette ambivalente « romanciers africains », il est absolument certain qu'ils ne renient pas leurs origines africaines. D'ailleurs comment cela serait-il possible? Dans quel champ littéraire pourraient-ils alors s'inscrire? Même le désir d'appartenance au champ littéraire mondial implique d'abord un champ local, à partir duquel on écrit. Il faut également noter que l'Afrique n'a jamais été absente de leurs œuvres, même chez ceux qui tiennent à brouiller les pistes, à avancer masqués. Ainsi donc, grâce à ces nouveaux auteurs, la littérature africaine contemporaine connaît de profondes mutations qui se traduisent notamment par l'invention de nouveaux codes esthétiques et de nouvelles stratégies narratives et énonciatives, et aussi par un renouvellement thématique. Toutefois, on peut noter la quasi-absence de parenté esthétique entre ces auteurs. En considérant par exemple les romanciers togolais les plus en vue en ce moment, (Kossi Efoui, Sami Tchak, et Kangni Alem), chacun représente une voix particulière tant les esthétiques diffèrent radicalement les unes des autres. D'où la nécessité, pour la critique, d'explorer

⁵⁰ Michel le Bris, Jean Rouaud, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

⁵¹ Voir Entretien avec Éloïse Brezault, *op.cit.*, p. 380-382.

l'esthétique individuelle de la « nouvelle génération. » Cette voie serait beaucoup plus féconde, elle permettrait par exemple, de saisir l'essence de leurs écritures, de faire ressortir d'autres aspects que celui de l'immigration, lequel, à l'heure actuelle, semble retenir beaucoup plus l'attention de la critique⁵². Explorer l'ambition esthétique implique la mise en œuvre d'un discours « scientifique⁵³ », seul à même de mettre en évidence l'inscription de la démarche de l'écrivain africain dans l'esthétique du roman contemporain. Aussi notre travail vise-t-il à explorer les traits fondamentaux de l'esthétique de Sami Tchak. Ce faisant, il se propose d'ouvrir une

⁵² Pierre Fandio, Hervé Tchumkam (dir.), *Exils et migrations postcoloniales. De l'urgence du départ à la nécessité du retour*. (Mélanges offerts à Ambroise Kom), Yaoundé, Éditions Ifrikiya, 2011. – Françoise Naudillon et Jean Ouédraogo (dir.), *Images et mirages des migrations dans les littératures et les cinémas d'Afrique francophone*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2011 – Subha Xavier, Papa Samba Diop (dir.), *La littérature migrante subsaharienne*, Paris, Éditions Dominique Guéniot, 2009 – Théopiste Kabanda, « La permanence de l'exil dans le roman francophone », *Nouvelles Études Francophones*, volume, 24. 1, printemps 2009, p. 199-211. – Frédéric Mambenga-Ylagou, « Problématiques définitionnelle et esthétique de la littérature africaine francophone de l'immigration », *CAUCE, Revista internacional de Filología y su Didáctica*, n° 29, 2006, p. 273-293 – Christiane Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005 – Jacques Chevier, « Afrique(s)- sur-Seine : autour de la notion de 'migritude' », *Notre Librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 96-100.

⁵³ La conception d'une critique dite rationnelle ou scientifique dans le contexte africain donne matière à discussion : cette scientificité devrait-elle s'affirmer universelle ou au contraire se limiter à l'horizon africain? Dans son ouvrage *Création et rupture en littérature africaine*, (Paris, L'Harmattan, 1994) Georges Ngal y apporte une réponse tranchée. Il ne désire pas épouser le « rêve universaliste » (104) des théories littéraires qui naissent dans un univers socioculturel donné où elles trouvent leur justification. Et l'application de ces théories à prétention universaliste donne lieu à un « totalitarisme méthodologique » (105). Autrement dit, une véritable théorie de la littérature africaine ne peut pas faire l'impasse sur « la symbolisation africaine » (126). Ainsi donc, le recours à des « catégories extérieures comme à l'universel » (126) ne semble pas nécessaire. En un mot, d'après lui, il « **n'existe, en effet, de théorie scientifique que partielle et locale** » (129). (Nous soulignons).

Même si, de manière générale, il peut sembler inapproprié de qualifier le discours de la critique littéraire, en raison de sa subjectivité prégnante, de scientifique, il existe des éléments qui fondent cette scientificité dans une large mesure. Dans son ouvrage *Critique et vérité (op. cit.)*, Roland Barthes avait rappelé que « La critique n'est pas la science. Celle-ci traite des sens, celle-là en produit. Elle occupe [...] une place intermédiaire entre la science et la lecture » (63). Toutefois, on peut dire que la scientificité du discours critique réside dans la production du sens, soumise, comme l'a montré Roland Barthes, à des contraintes particulières : d'abord la prise en compte du fait que « tout est signifiant » (65) dans l'œuvre, ensuite l'existence d'une logique du signifiant, c'est-à-dire que les transformations des unités signifiantes obéissent aux contraintes de la « logique symbolique » (67), enfin la subjectivité du critique qui est à chercher plutôt dans le fait que ce dernier « affronte un objet qui n'est pas l'œuvre, mais son propre langage » (69-70).

nouvelle voie pour une lecture perspicace de l'œuvre de cet auteur controversé, et aussi pour le roman africain.

Sur l'auteur Sami Tchak, il existe quelques articles et une monographie qui éclairent certains aspects de son écriture. Dans son article « Sami Tchak, *Hermina* : l'Intertextualité ou une réflexion sur l'art romanesque⁵⁴ », Vincent Kokou Simedoh examine le sens de la pratique intertextuelle dans ce roman. Carmen Husti Laboye, dont l'article se base sur le même *Hermina*, met en évidence le statut des personnages comme sujets, individus autonomes⁵⁵. Bernard Mouralis, dans « Discours du roman et discours social dans l'œuvre de Sami Tchak », appréhende la portée de la médiation référentielle : « [...] pour Sami Tchak, ce qui compte, c'est moins la réalité sociale que les discours que tiennent sur celle-ci les personnages qu'il met en scène⁵⁶. » Dans « La marge et le large. Sami Tchak entre la norme et l'écart⁵⁷ », Selom Gbanou souligne le caractère iconoclaste de cette écriture. L'ouvrage monographique *Les audaces érotiques dans l'écriture de Sami Tchak*, paru en 2011, est issu d'une thèse de doctorat soutenue à l'Université de Lomé (Togo) par Baguissoga Satra. Ce travail, « éclairé par les avancées psychanalytiques de la "*scientia sexualis*" (Sade, Freud, Bataille, Foucault, Bonnet) qui se donne implicitement à lire dans les romans de

⁵⁴ Vincent Kokou Simedoh, « Sami Tchak, *Hermina* : l'Intertextualité ou une réflexion sur l'art romanesque », *Éthiopiennes*, 75, 2005, p. 55-77.

⁵⁵ Carmen Husti Laboye, « Écriture et déchirement. L'individu postmoderne dans *Hermina* de Sami Tchak », dans Manuel Bengoéchéa et al. (dir.), *Discours et écritures dans les sociétés en mutation*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 49-60.

⁵⁶ Bernard Mouralis, « Discours du roman et discours social dans l'œuvre de Sami Tchak », dans Alpha Ousmane Barry (dir.), *Pour une sémiotique du discours littéraire postcolonial d'Afrique francophone*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 57.

⁵⁷ Selom Komlan Gbanou, « La marge et le large. Sami Tchak entre la norme et l'écart », dans Isaac Bazié et Peter Klaus (dir.), *Canon national et constructions identitaires : Les nouvelles littératures francophones* (Neue Romania), Berlin, 2005, p. 125-147.

l'auteur togolais⁵⁸ » ainsi que par la sémiologie de Roland Barthes et la sociocritique de Pierre V. Zima, tente de construire une théorie de l'écriture érotique. Outre l'érotisme, la notion d'audaces revêt ici un sens fondamental, « entendues non dans leur acception péjorative d'impudences, mais bien entendu, dans le sens d'innovations, gages d'originalités⁵⁹. » Cette étude remarquable jette un nouvel éclairage sur l'écriture de Sami Tchak. Toutefois, elle procède d'une lecture différente de la nôtre. Par exemple, nous prendrions avec beaucoup de réserve le point de vue selon lequel la « quintessence de l'écriture de Sami Tchak [est] de suggérer des sanctions éthiques⁶⁰. » De plus, notre analyse ne se limite pas au champ africain, elle s'inscrit dans une perspective beaucoup plus large ; cette approche présente l'avantage d'éviter des appréciations réductrices, comme on le constate chez Baguissoga Satra.

La présente étude s'appuie sur une triple approche, sociocritique, intertextuelle et transculturelle. Elle s'organise autour de cinq chapitres. Le premier situe et précise le cadre théorique et méthodologique. L'analyse textuelle porte sur un corpus incluant tous les romans de Sami Tchak, et débute dans le deuxième chapitre dont l'objet est d'appréhender la dynamique transculturelle à l'œuvre chez cet auteur. Mais dans un premier temps, elle propose une analyse monographique du premier roman *Femme infidèle*, et elle a pour but de mettre en lumière la métamorphose du projet romanesque de Sami Tchak. L'exil parisien a en effet fécondé son écriture, en donnant lieu à une nouvelle conception de sa démarche créatrice. Le troisième

⁵⁸ Baguissoga Satra, *Les audaces érotiques dans l'écriture de Sami Tchak*, op. cit., p. 15.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 175.

chapitre met en évidence la poétique de la sexualité, en faisant ressortir les divers sens de son articulation. L'avant-dernier se propose d'observer le sens du social qui caractérise l'univers romanesque de l'auteur. L'étude s'achève également sur une analyse monographique du dernier roman *Al Capone le Malien*. Il nous faut souligner ici que celui-ci a été intégré au corpus en cours de route, puisque sa parution ne date que de cette année. Il nous a paru nécessaire d'en tenir compte, parce qu'il comporte un élément nouveau, notamment le « retour aux sources » de Sami Tchak, dont on mesurera les implications esthétiques.

CHAPTRE I

CADRE THEORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE

L'œuvre romanesque de Sami Tchak s'inscrit dans un double mouvement d'articulation d'un discours sur le monde et d'enracinement dans la mémoire de la littérature africaine et mondiale. Cette caractéristique fondamentale nous amène à recourir aux travaux théoriques sur la sociocritique, l'intertextualité et la transculturalité dont la combinaison permet de saisir à la fois, d'un point de vue esthétique, le sens du social qui traverse l'univers fictionnel des romans de cet auteur, et les traits essentiels d'une démarche créatrice visant à construire sa propre territorialité par le biais de divers stratégies et procédés intertextuels.

1. Discours social et esthétique romanesque

Approche bakhtinienne

Le genre romanesque entretient une relation de tension, d'ambivalence avec le réel social, relation qui trouve son expression dans les multiples formes de médiations langagières et discursives, lesquelles ne sont pas comprises comme relevant des considérations mimétiques, mais cristallisent plutôt « des processus de textualisation et des procédures de “mise en texte” [...] [relevant] du poétique entendu non pas comme reste irréductible à l'histoire et au social, mais comme produit de conditions et de concrétions socioidéologiques⁶¹. » Dans ce sens, Mikhaïl Bakhtine a mis en lumière les diverses possibilités artistiques et littéraires que le langage, en tant que

⁶¹ Stéphane Vachon, « Introduction : Discours, œuvre, texte? », dans Claude Duchet et Stéphane Vachon (dir.), *La recherche littéraire, objets et méthodes*, (Édition revue, corrigée et augmentée), Montréal, XYZ éditeur, 1998, p. 120.

« concrétion socio-idéologique vivante⁶² » ouvre à la prose romanesque. L'immersion du langage dans le social est surtout liée à son « orientation dialogique » :

Un énoncé vivant, significativement surgi à un moment historique et dans un milieu social déterminés, ne peut manquer de toucher à des milliers de fils dialogiques vivants, tissés par la conscience socio-idéologique autour de l'objet de tel énoncé et de participer activement au dialogue social. Du reste, c'est de lui que l'énoncé est issu : il est sa continuation, sa réplique⁶³.

Dans ce processus de dialogisation, la rencontre du discours avec la parole d'autrui se manifeste, d'une part, sous forme d'adhésion, c'est-à-dire l'objet du discours est « éclairé » par des « accents étrangers », et d'autre part sous un mode de contestation, où cet objet se voit assombri, désavoué. Ainsi donc, le langage social s'articule au sein de « ce jeu complexe du clair-obscur », dans lequel s'expriment ses propres aspects « sémantiques et stylistiques⁶⁴. » Selon Mikhaïl Bakhtine, l'énoncé est principalement orienté sur le *fond aperceptif* de l'interlocuteur, qui « n'est pas linguistique, mais objectal et expressif⁶⁵. » Cet énoncé provoque la réponse de l'interlocuteur, laquelle prend la forme d'une compréhension essentiellement active dans la mesure où elle enrichit l'objet du discours :

C'est sur cette compréhension-là que compte le locuteur. Voilà pourquoi son orientation sur son locuteur est une orientation sur la perspective particulière, sur le monde de celui-ci, elle introduit dans son discours des éléments tout à fait nouveaux, car alors a lieu une action mutuelle de divers contextes, points de vue, perspectives, systèmes d'expression et d'accentuation, des différents « parlars » sociaux⁶⁶.

Le langage social est, par essence, « diversifié », parce qu'il se présente comme un alliage de langages des diverses couches de la société et des différents groupes

⁶² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Éditions Gallimard, 1978, p. 114.

⁶³ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 104.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 105.

socioprofessionnels. Ce plurilinguisme peut s'introduire dans le roman de diverses manières, tout en subissant un traitement littéraire particulier. Tous ces langages, en tant que « points de vue spécifiques sur le monde, des formes de son interprétation verbale, des perspectives objectales sémantiques et axiologiques⁶⁷ », sont aspirés par le roman, parce qu'il est à même de réunir les diverses formes de stylisation de tout énoncé social.

Parmi les formes d'introduction du plurilinguisme dans le roman, la plus explicite se rencontre dans le roman humoristique, caractérisé par la stylisation parodique du langage commun, courant. Bakhtine en souligne deux particularités : soit l'auteur insère les différents langages dans sa prose sous une « forme anonyme », qui coexiste avec son propre discours direct, soit, il les introduit dans le but de « réfracter » ses propres intentions. Dans ce dernier cas, les langages et les éléments socio-idéologiques sont soumis à un travail de déconstruction les montrant comme étant « des réalités fausses, hypocrites, bornées, de jugement étriqué, inadéquates⁶⁸. »

Une autre forme de présence et d'élaboration du plurilinguisme apparaissant dans tous les romans est celle qui s'articule dans des paroles des personnages :

Les paroles des personnages, disposant à divers degrés d'indépendance littéraire et sémantique et d'une perspective propre, sont des paroles d'autrui dans un langage étranger, et peuvent également réfracter les intentions de l'auteur, lui servant, jusqu'à un certain point, de second langage. De plus, les paroles d'un personnage exercent presque toujours une influence (parfois puissante) sur le discours de l'auteur, le parsèment de mots étrangers (discours caché du personnage), le stratifient, et donc y introduisent le polylinguisme⁶⁹.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 113.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 132.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 136.

L'hybridité générique constitue également un marqueur fondamental du plurilinguisme dans le roman, lequel possède en effet la capacité d'absorber toutes sortes de genres, tant littéraires qu'extralittéraires. Étant donné que chacun de ces « genres intercalaires » dispose de ses propres possibilités « verbales et sémantiques » pour appréhender la réalité, il en est qui exercent un rôle très important, pouvant aller jusqu'à influencer et déterminer la structure de l'œuvre (récit de voyage, biographie, confession) ou la forme du roman entier (roman-confession, roman-journal, roman-épistolaire...)⁷⁰.

Mikhaïl Bakhtine fait ressortir la fonction du locuteur dans le déploiement du plurilinguisme dans le roman. C'est dans la figure de ce locuteur que le plurilinguisme trouve sa totale concrétisation. Sa parole est soumise à une « représentation verbale et littéraire » ; le discours de l'homme qui parle dans le roman n'est pas une simple transcription ou reproduction, mais justement « *représenté avec art*⁷¹. »

Le locuteur est aussi un « individu social », et son discours constitue un « langage social » et non « un dialecte individuel ». De plus, il est « à divers degrés, un idéologue », parce que son langage « représente toujours un point de vue spécial sur le monde, prétendant à une signification sociale⁷². » Le roman met donc en avant la représentation littéraire du langage, par le biais de laquelle des univers socio-idéologiques se trouvent dévoilés, mis à nu. Pour le théoricien russe, les stratégies

⁷⁰ *Ibid.*, p. 141.

⁷¹ *Ibid.*, p. 153.

⁷² *Ibid.*, p. 153.

d'esthétisation du langage social dans le roman se laissent subsumer sous trois principales catégories :

- *L'hybridisation*, qui consiste à mélanger deux langages sociaux à l'intérieur d'un même énoncé.
- *l'interrelation dialogisée* des langages : Il s'agit ici d'un seul énoncé, mais qui s'éclaire dans son rapport avec un autre, qui, lui, n'est pas actualisé.
- *Les dialogues purs*, renvoient au dialogue du roman lui-même en tant que forme compositionnelle.

Certains aspects de la pensée de Bakhtine seront repris par la théorie sociocritique.

Perspectives sociocritiques

L'approche sociocritique du texte, qui s'est nettement démarquée de la sociologie de la littérature, permet, selon Claude Duchet, de saisir la « socialité » du texte littéraire dans sa « spécificité esthétique⁷³. » À cet effet, elle est tournée vers le fonctionnement interne de l'œuvre qu'elle ouvre « du dedans » afin d'y observer les différents sens qui circulent ainsi que la confrontation « de discours et de savoirs hétérogènes⁷⁴. » Elle examine également le « dedans du langage », pour interroger « l'implicite, les présupposés, le non dit ou l'impensé, les silences, et formule[r] l'hypothèse de l'inconscient social du texte, à introduire dans une problématique de l'imaginaire⁷⁵. »

⁷³ Claude Duchet, « Introduction : Positions et perspectives », dans Claude Duchet (dir.), *Sociocritique* Paris, Nathan, 1979, p. 4.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 4.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 4.

Le courant sociocritique se fonde principalement sur les notions de *texte* et d'*écriture* qui lui permettent de baliser son terrain, de se soustraire par là même à l'usage indifférencié et incontrôlé du terme de discours qui tombe aussi dans le champ notionnel ou conceptuel d'autres disciplines telles que les sciences du langage, l'analyse du discours, la pragmatique. Eu égard à la « dialectique féconde qui unit, dans le texte, la fonction représentative et la fonction productive⁷⁶ », c'est essentiellement par le biais de l'écriture que le texte romanesque agit sur le préconstruit, le pré-textuel pour générer un sens nouveau : « le texte du roman ne se limite pas à exprimer un sens déjà là ; par le travail de l'écriture, il produit un autre sens, il modifie l'équilibre antérieur du sens, il réfracte et transforme, tout à la fois, le discours social⁷⁷. » Dans ce sens, on peut dire que la conception sociocritique de l'écriture n'est sans doute pas éloignée de l'idée d'écriture initiée par Roland Barthes, lequel opère une distinction entre style, langue, et écriture. Pour lui, l'écriture est le « rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale⁷⁸. » Elle se présente aussi comme un « acte de solidarité historique⁷⁹ », car elle s'inscrit dans le mouvement de l'Histoire. En tant que « morale de la forme », l'écriture traduit aussi le choix par l'écrivain de l'espace social où se situe « la Nature de son langage⁸⁰. »

En ce qui concerne la valorisation du texte, Edmond Cros rappelle, dans son ouvrage *La sociocritique*, que l'activité sociocritique puise sa substance dans la

⁷⁶ Henri Mitterand, *Le discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 7.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁸ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (suivi de *Nouveaux essais critiques*), Paris, Seuil [1953], 1972, p. 14

⁷⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 15.

réévaluation fondamentale du concept de texte intervenu dans les années 1960. Il faut rappeler que la critique traditionnelle considérait que le texte ne se prête pas à une lecture plurielle et que son sens est définitivement fixé⁸¹. Mais les travaux de la linguistique générale, du formalisme auront des répercussions sur la critique littéraire, en suscitant une nouvelle approche de l'interprétation textuelle

Le grand mérite de la linguistique et du formalisme est là : ils ont l'un et l'autre habitué les esprits d'une part à se détourner de ce qu'est supposé dire le texte pour s'intéresser à la distribution intratextuelle des signes, de l'autre à s'interroger sur les modalités de l'organisation de ces mêmes signes dans le cadre d'un système, c'est-à-dire d'une totalité⁸².

A cela s'ajoutent les apports de la sémiologie à la littérature, ce qui aura l'avantage de poser « le problème de la nature et du fonctionnement du signe⁸³. » Ainsi donc, le fait de se détourner du contenu du texte entraînera l'invalidation de la notion de *vérité* du texte au profit de celle de la *validité* à partir du moment où le concept de signe revêt de multiples significations qui autorisent une lecture plurielle d'un même texte. La polysémie du signe amenant à une prise de conscience de la « complexité des systèmes qui gèrent la production textuelle » aura pour conséquence l'invalidation totale du rôle de l'auteur⁸⁴, c'est-à-dire la mort de l'auteur, pour parler comme Roland Barthes. L'analyse va, dès lors, se focaliser sur le « matériau langagier. » Autrement dit, l'usage du texte dans la perspective sociocritique s'inscrit dans le cadre de la définition du texte proposée par Julia Kristeva comme « appareil translinguistique », définition dont Roland Barthes soulignera la valeur épistémologique, parce que

⁸¹ Voir Robert Dion, *Le structuralisme littéraire en France*, Candiac (Québec), Les Éditions Balzac, 1993, p. 34.

⁸² Edmond Cros, *La sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 46.

⁸³ *Ibid.*, p. 46.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 47.

contenant implicitement des concepts théoriques tels que « pratiques signifiantes, productivité, signifiante, phénotexte et géno-texte, inter-textualité⁸⁵. » Edmond Cros précise ici que la visée de la sociocritique n'est pas de dévoiler la signification d'un texte, mais plutôt de s'intéresser

à ce qu'il transcrit, c'est-à-dire à ses modalités d'incorporation de l'histoire, non pas d'ailleurs au niveau des contenus, mais au niveau des formes. Or, pour elle, précisément, cette pluralité et ces contradictions sont des produits du processus dynamique et dialectique de l'histoire. C'est parce qu'il incorpore de l'histoire sur un mode qui lui est spécifique que le texte se présente comme un appareil translinguistique⁸⁶.

Il importe également de cerner les contours du terme de discours dans la perspective sociocritique, afin d'éviter de réduire le texte littéraire à un simple élément discursif, comme c'est souvent le cas dans certaines disciplines tournées également vers l'analyse du discours⁸⁷. Pour Claude Duchet, le discours c'est de « l'importé dans le

⁸⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 53-54.

⁸⁷. Dans son ouvrage *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (Paris, Armand Colin, 2004) Dominique Maingueneau souligne le caractère difficilement maniable de la notion de discours : par exemple, en linguistique, cette notion recèle certes des valeurs classiques, mais elle se prête à « un usage peu contrôlé, comme mot clé d'une certaine conception de la langue. » La notion de discours appliquée à la littérature (discours littéraire) fait entrer en jeu un certain nombre « d'idées-forces » qui assouplissent la conception de la littérature. L'auteur souligne qu'il en va de même, lorsque la notion de discours est mise en relation avec la pragmatique. (Cf. p.31-35). – Par ailleurs il faut souligner qu'il existe des divergences fondamentales entre l'analyse de discours et le projet sociocritique, même si les deux disciplines semblent présenter des points communs. (Voir *ibid.*, p. 29-31). Malgré des divergences, on constate, dans le champ théorique actuel, des tentatives de concilier l'approche sociocritique avec les présupposés méthodologiques de l'analyse du discours, issue surtout des sciences de langage, (pragmatique, linguistique, etc.) représentée par les travaux de Dominique Maingueneau, Ruth Amossy. (Voir à ce sujet « Ruth Amossy et Dominique Maingueneau (dir.), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.) On rappellera aussi que la revue *Littérature* a consacré un numéro à cette question (Voir *Littérature*, n° 140, dossier « Analyse du discours et sociocritique », 2005.) Ici, on lira avec un intérêt particulier l'article de Laurence Rosier intitulé « Analyse du discours sociocritique. Quelques points de convergence et de divergence entre des disciplines hétérogènes » (pp. 14-28). – Malgré les tentatives de rapprochement, on ne saurait dire quelle physionomie prendra cette alliance. Dans ce contexte, on note de fortes réserves de la part de certains théoriciens de la sociocritique, à l'instar de Henri Mitterrand, lequel voit, par exemple, dans la théorie de « l'argumentation du discours », un danger pour la sociocritique en ce sens que cette argumentation risque de la couper de sa sève principale, car l'analyse sociocritique du roman « prend nécessairement en compte, sous peine de dénier sa propre légitimité, la caractéristique du genre, qui est un art de la représentation narrative. Représentation,

texte. Il s'agit d'une notion de discours liée aux phénomènes d'interdiscursivité : il faut saisir la présence dans le texte de discours tenus en dehors de lui. Le texte en soi n'est pas producteur de discours⁸⁸. » Pour sa part, Marc Angenot définit le discours social comme

tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société ; tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement ou se représente aujourd'hui dans les médias électroniques. Tout ce qui narre et argumente, si l'on pose que *narrer* et *argumenter* sont les deux grands modes de mise en discours⁸⁹.

Nous adhérons certes à cette définition du discours social, toutefois notre travail s'écarte de l'approche théorico-méthodologique de Marc Angenot, qui vise plutôt à « défétichiser la littérature⁹⁰ », considérée ici simplement comme « un *supplément* du discours social⁹¹. » En développant une sociocritique des totalités, de la globalité, dans laquelle les discours sociaux forment un « système composé, interactif, où s'opèrent de fortes tendances hégémoniques⁹² », Marc Angenot récuse la singularité du texte romanesque consistant à prendre en charge le discours social d'un point de vue esthétique. Pour lui, étant donné que le travail opéré par tous les genres discursifs produisent des connaissances qui se valent ou présentent des invariants, la littérature, en tant que discours parmi tant d'autres, ne revêt aucune caractéristique « essentialiste » qui lui conférerait une « fonction et une efficace permanentes –

narration, art, voilà bien pour le roman les trois termes définitionnels – et non pas démonstration, raisonnement, argumentation. » Ces propos sont tirés de son article « le récit et son discours impliqué : la petite roque de Guy de Maupassant », *Littérature*, n° 140, p. 122.

⁸⁸ Voir entretien de Ruth Amossy avec Claude Duchet, *Littérature*, n° 140, *op.cit.*, pp. 125-132. p. 130 pour la citation.

⁸⁹ Marc Angenot, *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Preambule, 1989, p. 13.

⁹⁰ Marc Angenot « Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique du discours social », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 16.

⁹¹ *Ibid.* p. 12.

⁹² *Ibid.*, p. 15.

d'ironie, de subversion, de carnavalisation, de déconstruction – lesquelles en feraient l'*alibi* perpétuel des discours de schématisation assertive du monde, d'identité et de pouvoir⁹³. » En d'autres termes, le savoir que génère le travail du texte littéraire sur le discours social ne se situe qu'au « second degré » dans la mesure où la fiction romanesque ne fait que rapporter les attributs fondamentaux du « discours social global, c'est-à-dire du produit global des différentes manières dont une société et ses "porte-parole" s'efforcent de connaître le monde et de le fixer en langages, arguments et récits⁹⁴. » La thèse de Marc Angenot dénie également la dimension transhistorique de l'inscription du social dans le texte de fiction, dont la portée ne peut, selon lui, être appréhendée et évaluée qu'en relation avec le réseau socio-discursif dans lequel il s'inscrit⁹⁵. C'est dire que sa conception va à l'encontre des ambitions de la sociocritique du texte plutôt tournées vers « le statut du social dans le texte, et non le statut social du texte, [...] le statut de l'historicité dans le texte et non le statut historique du texte⁹⁶, comme le souligne Régine Robin, qui ne partage d'ailleurs pas cette idée d'interdiscursivité *généralisée*. Dans son article « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social » – sur lequel notre travail va également s'appuyer – elle examine certaines notions fondamentales de la sociocritique qui « tendent à construire l'espace des méditations » servant à examiner à la fois des processus de textualisation, d'esthétisation et d'idéologisation à l'œuvre dans la fiction romanesque⁹⁷. Elle commence par le *co-texte* qui désigne « ce qui accompagne le texte, l'ensemble des

⁹³ *Ibid.*, p. 12.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 12-13.

⁹⁶ Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars, *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, *op.cit.*, p. 101.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 101.

autres textes, des autres discours qui lui font écho, tout ce qui est supposé par le texte et écrit avec lui⁹⁸. »

Quant au *hors-texte*, il renvoie à un « espace imaginaire, une zone poreuse où communiquent le système des référents textuels et les références co-textuelles⁹⁹. » Il s'agit en fait d'un lieu-frontière entre le texte et le co-texte et d'où circule le lecteur d'un point à l'autre. La compréhension du hors-texte relève essentiellement d'une herméneutique, d'autant qu'il s'agit moins de pouvoir décrypter tout le hors-texte que d'appréhender ses effets. Pour Régine Robin, l'évaluation des effets du hors-texte est une variable qui change en fonction des modifications survenues au niveau du co-texte : celles-ci peuvent donner lieu à une autre lecture, à une réinterprétation des effets du hors-texte ; en conséquence, ce changement influe aussi sur l'interprétation du texte. On voit donc que les effets de hors-texte se déclinent ici en termes d'effet de lecture : « Ainsi, le hors-texte dessine cet espace de connivence, de savoirs entre le texte et le lecteur qui va permettre à la production du sens de pouvoir se négocier, se gérer¹⁰⁰. »

À l'instar du discours social, le terme de sociogramme est aussi une notion de premier plan dans la sociologie du texte. Claude Duchet le définit comme un « ensemble flou, instable, conflictuel de représentations partielles centrées autour d'un noyau en interaction les unes avec les autres¹⁰¹. » Il existe sans doute un lien fonctionnel entre discours social et sociogramme. Dans ce sens, Régine Robin fait sienne la définition que donne Marc Angenot du discours social (voir *supra*), mais

⁹⁸ *Ibid.*, p. 101.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 103.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 104.

¹⁰¹ Cité par Régine Robin, *ibid.*, p. 106.

l'assimile au co-texte, puisque le discours social ne constitue qu'une « rumeur globale non cohérente » c'est-à-dire englobant toutes sortes d'éléments doxiques qui vont se transformer en « matière textuelle¹⁰². » Mais compte tenu de l'impossibilité d'accéder en totalité au discours social, en raison de sa nature hétérogène, complexe et cacophonique, il est indispensable d'y assurer une mise en ordre, un éclairage qui s'effectue par le biais du sociogramme.

La mise en texte du discours social se présente en même temps comme un processus d'esthétisation. Régine Robin examine les trois notions qui assurent la conversion de la matière discursive en textualité. Il s'agit de *l'information*, de *l'indice* et de la *valeur*. La notion de l'information se rapporte, dans un texte littéraire, aux référents extra-textuels. L'indice a trait « à l'univers des discours, à du réel déjà sémiotisé, au domaine des idéologies et des complexes discursifs¹⁰³. » Mais c'est uniquement sur le registre de « valeur » que la dimension esthétique du texte peut être mise à jour. La notion de valeur permet de déterminer « la place que tel élément narratif ou sémiotique ou stylistique occupe dans la fiction, et la différence spécifique qu'il institue¹⁰⁴. »

Il faut ajouter que le processus de mise en texte s'accompagne aussi de celui d'idéologisation. Régine Robin distingue ici quatre types de l'idéologique :

- *Le projet idéologique* renvoie à l'intention initiale de l'auteur, c'est-à-dire à ce qui le motive intérieurement à tenir un discours sur le « monde. »

¹⁰² *Ibid.*, p. 104.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 112.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 112.

- *Le cadre idéologique de départ* désigne ici le système de valeurs hégémonique vis-à-vis duquel l'auteur va se situer. Cette prise de position peut être, conciliante, transgressive, conflictuelle...

- *L'idéologie de référence*, est « celle qui gouverne plus ou moins l'auteur, l'horizon idéologique dans lequel l'auteur écrit¹⁰⁵. »

- *L'idéologie du texte*, est celle qui découle de tous les processus de textualisation, d'esthétisation et d'idéologisation.

Régine Robin fait remarquer que la sociocritique s'est le plus souvent penchée sur l'idéologie du texte, qu'elle tente d'appréhender à divers endroits du texte tels que le métatexte, le paratexte, les titres, les dédicaces et épigraphes, les préfaces, les incipits, les excipits¹⁰⁶.

Notre travail prendra également comme point de départ la sociologie du texte de Pierre V. Zima, laquelle, faisant écho à Bakhtine, met en avant le travail du langage opéré par la fiction, les « mécanismes sémantiques et syntaxiques (narratifs) et de leurs rapports dialectiques¹⁰⁷. » Pour l'auteur de *L'indifférence romanesque* et de *L'ambivalence romanesque*¹⁰⁸, l'univers social se présente comme un « ensemble de langages collectifs » qui subissent une absorption et une transformation par le texte littéraire¹⁰⁹. Ici, la sémantique et la syntaxe ont des fonctions essentiellement sociales dans la mesure où le discours du Sujet, en tant que *construction* sémantique et

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 118.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.118-119.

¹⁰⁷ Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, p. 117.

¹⁰⁸ Pierre V. Zima, *L'indifférence romanesque : Sartre, Moravia, Camus*, (2^e édition, revue et corrigée par l'auteur), Montpellier, Éditions du CERS, 1988; *L'ambivalence romanesque : Proust, Kafka, Musil*, (nouvelle édition revue et augmentée), Paris, L'Harmattan, 2002. Dans ces deux ouvrages, l'auteur applique sa sociologie du texte.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 117.

syntaxique, « articule des intérêts individuels et collectifs¹¹⁰. » Cela implique donc une interférence entre les structures sociales et les structures narratives. Les choix sémantiques du sujet de l'énonciation exercent une influence décisive et déterminante sur l'appareil narratif.

Pierre Zima introduit dans sa théorie la notion fondamentale de *sociolinguistique*, pour faire ressortir le « caractère historique (changeant) et social de la langue », car du point de vue sociocritique, la langue apparaît comme un « système historique dont les changements (lexicaux, sémantiques, syntaxiques) s'expliquent par rapport à des conflits entre des collectivités sociales et partant entre les langages de groupe (*sociolectes*) plus ou moins clairement institutionnalisés¹¹¹. » Notion clé, le sociolecte se définit comme « *un répertoire lexical codifié, c'est-à-dire structuré selon les lois d'une pertinence collective particulière*¹¹². » En tant que langage social, le sociolecte possède aussi des traits sémantique, syntaxique ou narratif. Il possède aussi une dimension dynamique qui se concrétise sur le plan des structures narratives où il s'articule comme élément discursif, comme « mise en discours », le discours étant perçu comme « *unité transphrastique dont la structure sémantique (en tant que structure profonde) fait partie d'un code et partant d'un sociolecte et dont le parcours syntaxique peut être représenté à l'aide d'un mode actantiel (narratif)*¹¹³. »

Dans sa sociologie du texte, Pierre Zima redéfinit la notion d'idéologie comme « *une structure discursive qui empêche la réflexion théorique*¹¹⁴. » On regrettera ici

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 120.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 130.

¹¹² *Ibid.*, p. 134.

¹¹³ *Ibid.*, p. 134.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 124.

que le terme se voit conféré un sens totalement négatif¹¹⁵. Assimilée à une « fausse conscience », la pensée idéologique se distingue du discours théorique. Alors que le discours idéologique se considère comme naturel, prend sa propre subjectivité pour une évidence, en récusant l'ambiguïté et l'ambivalence dialectique inscrites dans les phénomènes, le discours théorique, lui, se fonde sur la réflexion et l'autocritique. Le Sujet du discours théorique « réfléchit sur ses propres mécanismes sémantiques et narratifs¹¹⁶ », ce qui lui permet de remettre en cause sa propre idéologie et de s'ouvrir à d'autres types d'opinions sociales. La définition de la notion d'idéologie ne prend pas en compte le caractère dialogique des énoncés qui s'éclairent mutuellement, comme l'a démontré Bakhtine.

La réévaluation de la notion de texte et la remise en cause des présupposés théoriques du structuralisme vont rendre possible l'émergence du concept d'intertextualité.

2. Théories de l'intertextualité

Introduite dans le discours théorique en 1966 par Julia Kristeva, la notion d'intertextualité a connu, dès lors, diverses fortunes. Conçue à l'origine pour soustraire l'analyse textuelle des griffes du structuralisme, elle finit par glisser dans

¹¹⁵ Dans son ouvrage *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac (Québec), coll. (Les Éditions Balzac), 1992, Pierre Popovic jette un regard critique sur la sociologie du texte de Pierre V. Zima, qui, selon lui, ne conduit le plus souvent qu'à des « lectures *in vivo* banales, voire réductrices » (p. 16). Ici est mise principalement en cause l'acception négative du terme idéologie. En outre Popovic épingle également la notion de sociolecte : notion statique, elle évacue en quelque sorte la portée dialogique du langage social (p. 16.). Pour toute la critique de Popovic, voir pp. 16-20.

¹¹⁶ Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique, op cit.*, p.136.

un labyrinthe où s'entrecroisent diverses définitions, interprétations et approches théoriques au point de bouleverser les méthodes de la critique littéraire :

L'idée d'*intertextualité* est venue troubler toutes sortes de schémas épistémiques vectoriels qui allaient de l'auteur à l'œuvre, de la référence empirique à l'expression « langagière », de la source à l'influence subie – de la partie au tout –, du code à la performance et, dans le texte, à mettre en question sa linéarité et sa clôture [...]. A tous ces modèles, l'intertextualité oppose une problématique de la multiplicité, de l'hétérogène, et de l'extériorité qui me semble, au-delà des malentendus et des effets de mode, l'essentiel de *notre* problème pour les années à venir¹¹⁷.

Si la naissance de l'intertextualité a ouvert de nouvelles perspectives à l'analyse littéraire, elle a aussi entraîné ses difficultés : malgré l'effet de mode provoqué, « peu de chercheurs de premier plan ont élaboré un cadre théorique qui en permette un emploi rigoureux et opératoire¹¹⁸.» Aujourd'hui, en parcourant les principales théories ou en faisant le bilan de cette notion, l'on constate que le malaise théorique engendré est loin d'être dissipé. C'est ainsi que l'analyste littéraire se trouve confronté à des difficultés dans les choix des concepts et ses présupposés méthodologiques d'autant que certaines théories, même opératoires, présentent souvent des champs d'application très limités¹¹⁹. Même si, de nos jours, l'intertextualité s'est imposée comme outil d'analyse, l'on perçoit toute de même des voix qui appellent à une remise en cause de ses « fondements théoriques initiaux¹²⁰ », notamment le point relatif à « l'invalidation totale de la notion d'auteur¹²¹ », des voix qui parlent de « nouvelles approches de l'intertextualité », en opérant par exemple une « tentative de

¹¹⁷ Marc Angenot : « L'intertextualité' : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des Sciences Humaines*, Tome LX, n° 189, 1983, 132.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 129.

¹¹⁹ C'est le cas, par exemple, de la théorie de Michael Riffaterre dont Angenot souligne dans l'article cité *supra* le « caractère conservateur et l'étroitesse relative du champ d'application » (p. 129). Nous y reviendrons.

¹²⁰ Nathalie Piéday-Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 39.-41.

¹²¹ *Ibid.*

(ré)conciliation » entre narration et intertextualité¹²², celles qui proposent une alternative permettant de résorber les principales contradictions qui découlent des diverses conceptions de l'intertextualité¹²³ ou encore celles qui estiment que l'intertextualité « entre vraisemblablement aujourd'hui dans une nouvelle étape de redéfinition¹²⁴ » en raison de la voie qu'ouvre « l'évidente complémentarité des études intertextologiques et de la recherche en génétique textuelle¹²⁵. »

Julia Kristeva : l'intertextualité, une dynamique transformationnelle

Julia Kristeva a créée la notion d'intertextualité en commentant les travaux de Bakhtine sur le dialogisme. Dans son article « Le mot, le dialogue et le roman », repris dans *Séméiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Julia Kristeva explicite la conception du mot chez Bakhtine ayant permis de se démarquer du structuralisme dont le modèle repose sur la fixité des structures littéraires. Bakhtine établit un modèle qui montre que la structure d'un texte « s'élabore [plutôt] par rapport à une autre structure¹²⁶. » Cette nouvelle approche, considérée comme une « dynamisation du structuralisme », est sous-tendue par l'idée que le « mot littéraire » possède un caractère dialogique, c'est-à-dire qu'il est « un croisement de surfaces textuelles, un dialogue de plusieurs écritures : de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur¹²⁷. » Concernant la circulation du mot dans le

¹²² *Nouvelles approches de l'intertextualité*, (textes réunis et présentés par Alain Tassel, « Cahiers de narratologie », Nice, Presses Universitaires de Nice-Sophia Antipolis, 2001. Voir L'article de Nicole Biagioli, « Narration et intertextualité, une tentative de (ré)conciliation », p. 13-51.

¹²³ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Éditions Nathan/HER, 2001.

¹²⁴ Pierre-Marc de Biasi, « Intertextualité (théorie de) », *Encyclopedia universalis*, éd, 1989.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Julia Kristeva, *Séméiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 144.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 144.

texte, on distingue des relations dialogiques horizontales portant sur le sujet de l'écriture et du destinataire et des relations verticales qui concernent l'avant-texte ou le contexte culturel. Et dans « l'univers discursif du livre », l'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) se confondent pour montrer que « le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte)¹²⁸. » Julia Kristeva fait remarquer que ces deux axes sont certes présents dans la pensée de Bakhtine sous les termes respectivement de *dialogue* et d'*ambivalence*, mais ils ne sont pas nettement différenciés. Elle en conclut que

ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*¹²⁹.

Définie ici de manière extensive, l'intertextualité s'articule essentiellement dans une *dimension relationnelle, transformationnelle*, pour tout dire, *dynamique*. Cette dimension tient justement au statut sémiotique du texte comme « appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe, avec différents types d'énoncés antérieurs ou synchroniques¹³⁰. »

En raison du flou définitionnel entourant la notion d'intertextualité, assimilée souvent à la « critique » des sources, Julia Kristeva lui préférera ailleurs le terme de *transposition*, lequel a « l'avantage de préciser que le passage d'un système signifiant

¹²⁸ *Ibid.*, p. 145.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 146.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 113.

à un autre exige une nouvelle articulation du théorique – de la positionnalité énonciative et dénotative¹³¹. »

L'instabilité du terme d'intertextualité est surtout liée à la contingence des ses lieux d'articulation, c'est-à-dire l'intertexte qui fait donc aussi l'objet de diverses interprétations.

L'intertexte barthésien

Dans son article « Texte (théorie du) », Roland Barthes part de la définition du texte de Julia Kristeva comme « appareil translinguistique » pour construire une approche d'intertexte. Pour lui, une analyse du « texte comme productivité » devrait aller au-delà d'une simple « description linguistique¹³² », d'autant que cette productivité s'institue au sein d'un réseau où se croisent « le producteur du texte et son lecteur », rendant ainsi possible une appropriation du texte par ce lecteur. En ouvrant la voie à la subjectivité, le texte anéantit ainsi implicitement le rôle de l'auteur dans le processus de réception, et libère du même coup le lecteur de toute contrainte herméneutique :

La productivité se déclenche, la redistribution s'opère, le texte survient, dès que, par exemple, le scripteur et/ou le lecteur se mettent à jouer avec le signifiant, soit (s'il s'agit de l'auteur) en produisant sans cesse des « jeux de mots », soit (s'il s'agit du lecteur) en inventant des sens ludiques, même si l'auteur du texte ne les avait pas prévus, et même s'il était historiquement impossible de les prévoir : le signifiant appartient à tout le monde¹³³.

C'est le texte lui-même qui, par son « travail », entretient ce processus de production. Il en résulte que l'intertextualité est immanente au texte :

¹³¹ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974, p. 60.

¹³² Roland Barthes, « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, 1973.

¹³³ *Ibid.*

« L'intertextualité est la condition de tout texte, quel qu'il soit¹³⁴ »; elle transcende le problème de sources et d'influences. Selon Barthes, l'intertextualité se confond à l'intertexte : « Tout texte est un intertexte. » Celui-ci exclut, en raison de son acception extensive, toute interrogation relative à sa nature et à ses frontières¹³⁵. Le phénomène intertextuel se dévoile dans son aspect relationnel, (entre texte et intertexte), mais il implique aussi un processus de redistribution et de dissémination, dans lequel le langage tient un rôle déterminant :

Tout texte est un intertexte. D'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui [...]; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. Épistémologiquement, le concept d'intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la socialité : c'est tout le langage, antérieur et contemporain, qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination – image qui assure au texte le statut, non d'une reproduction, mais d'une productivité¹³⁶.

Eu égard à la subjectivité herméneutique, l'intertexte peut prendre aussi les traits d'un « *souvenir circulaire*¹³⁷ », il n'est, en définitive, rien d'autre que « l'impossibilité de vivre hors du texte infini¹³⁸. »

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Dans son *Introduction à l'intertextualité*, (*op.cit.*), Nathalie Piégay-Gros estime qu'une telle conception élargie de la notion d'intertexte risque de la rendre inopérante. Aussi distingue-t-elle entre intertexte et interdiscours, voir, 29-31.

¹³⁶ Roland Barthes, « Texte (théorie du) », *op. cit.*

¹³⁷ Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (précédé de *Variations sur l'écriture*), préface de Carlo Ossala, Paris, Seuil, 2000, p. 107.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 107.

Michael Riffaterre : l'intertexte comme contrainte herméneutique

Michael Riffaterre établit une approche de l'intertexte qui diverge de celle de Roland Barthes¹³⁹. Il la fonde sur une herméneutique de la stylistique en faisant un distinguo entre intertexte et intertextualité. Celle-ci est définie comme « phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire. C'est le mode de perception du texte qui gouverne la production de la signifiante, alors que la lecture linéaire ne gouverne que la production du sens¹⁴⁰. » Alors que l'intertextualité revêt un caractère abstrait et fonctionnel, l'intertexte, lui, se situe dans une mouvance relationnelle en ce sens qu'il désigne « l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné¹⁴¹. » Son repérage dépend absolument de la compétence culturelle, littéraire et mémorielle du lecteur. L'intertexte apparaît donc comme une catégorie nécessitant spécialement une vaste érudition, et qui n'est sans doute pas à la portée du lecteur moyen¹⁴².

Selon Michael Riffaterre, si l'intertextualité dépasse le cadre d'une simple « prise de conscience de l'intertexte¹⁴³ », c'est qu'elle n'est pas l'élément qui assure le fonctionnement du processus intertextuel. Autrement dit, il n'existe pas de lien automatique entre une présence marquée de l'intertexte et le mécanisme intertextuel,

¹³⁹ Michael Riffaterre souligne sa divergence avec Roland Barthes dans son article « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique*, 1979, 1-2, 131-132.

¹⁴⁰ Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, février 1981, p. 5-6.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 4.

¹⁴² Uri Eisenzweig soumet à une critique sans concession la théorie intertextuelle de Michael Riffaterre, dans laquelle il stigmatise cet aspect, voir « Un concept plein d'intérêt », *Texte*, 2, 1983, p. 161-170.

¹⁴³ Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *op. cit.*, p. 5.

puisque la perte accidentelle de l'intertexte « ne saurait entraîner l'arrêt du mécanisme intertextuel, pour la simple raison que ce qui déclenche ce mécanisme, c'est la perception dans le texte de la *trace* de l'intertexte¹⁴⁴. » La trace intertextuelle consiste en des aberrations, résultant d'une altération langagière d'ordre morphologique, syntaxique, sémantique, sémiotique. Ces « anomalies intratextuelles¹⁴⁵ », encore appelées « agrammaticalités¹⁴⁶ » signalent « la présence latente, implicite, d'un corps étranger, qui est l'intertexte¹⁴⁷. »

L'auteur distingue deux sortes d'intertextualité : l'intertextualité aléatoire et l'intertextualité obligatoire. L'intertextualité aléatoire convoque un intertexte facilement repérable (citations, allusions, thèmes), dont le mode de perception exige une double lecture, « textuelle et mémorielle » et possède un caractère contingent, variable et changeant¹⁴⁸. L'intertextualité obligatoire est déterminée par la présence dans le texte d'une agrammaticalité qui régit l'acte de lecture de manière impérative :

Il y a intertextualité obligatoire, lorsque la signification de certains mots du texte n'est ni celle que permet la langue ni celle que demande le contexte, mais le sens qu'ont ces mots dans l'intertexte. C'est l'inacceptabilité de ce sens dans la langue ou dans le contexte qui contraint le lecteur à une présomption, à l'hypothèse d'une solution offerte dans un homologue formel du texte qu'il essaie de déchiffrer. L'intertexte, par conséquent, n'est pas un objet de citation, c'est un objet *présupposé*¹⁴⁹.

La pertinence du concept d'intertexte auquel préside l'idée du texte littéraire comme « un complexe de présuppositions¹⁵⁰ » nous paraît assez limitée, elle ne tient qu'au seul fil du repérage des agrammaticalités. D'ailleurs cette notion d'anomalie

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 5.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 5.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 5.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 5.

¹⁴⁸ Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La pensée*, n° 215, octobre 1980, p. 5.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵⁰ Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *op. cit.*, p. 6.

intratextuelle soulève une question non moins importante, à savoir comment distinguer une anomalie voulue de l'auteur de celle qui n'est pas intentionnelle, c'est-à-dire qui relève avant tout des coquilles. De plus, l'argument avancé pour expliquer la mise en fonction du mécanisme intertextuel, même lorsque le lecteur se trouve incapable de repérer la trace de l'intertexte dans le texte, est fondé beaucoup plus sur des effets hypothétiques; en arguant que le lecteur dans ce cas « cerne un inconnu¹⁵¹ », dont il subit inévitablement l'influence, Michael Riffaterre fait de l'intertexte un postulat, dont la fragilité nous paraît bien évidente : « Vide à combler, attente du sens, l'intertexte n'est alors qu'un postulat, mais le postulat suffit, à partir duquel il faut construire, déduire la signifiante¹⁵². »

Une autre faiblesse du concept d'intertexte chez l'auteur de *La production du texte*¹⁵³ réside dans la théorisation du détail : la trace intertextuelle relève beaucoup plus, comme l'a fait remarquer Gérard Genette, de « l'ordre de la figure ponctuelle (du détail) que de l'œuvre considérée dans sa structure d'ensemble¹⁵⁴. »

Laurent Jenny : le travail intertextuel et la poétique de la forme

Dans son article fondamental « La stratégie de la forme », Laurent Jenny conçoit une poétique de l'intertextualité, qui a le mérite de déplacer le débat sur le terrain des transformations textuelles qui s'opèrent sur le plan de la forme. L'œuvre littéraire se définit par son autoréférentialité, et partant, son sens et ses structures ne peuvent être

¹⁵¹ Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », p. 6.

¹⁵² *Ibid.*, p. 6.

¹⁵³ Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

¹⁵⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 9.
– Voir également, Uri Eisenzweig, « Un concept plein d'intérêt », *Texte*, 2, *op. cit.*.

saisis que dans le rapport de « réalisation, de transformation ou de transgression¹⁵⁵ » qu'elle entretient avec des « modèles archétypes » préexistants. Ainsi donc, situer la question dans une perspective formelle permet de saisir la dynamique transformationnelle à l'œuvre dans cette relation intertextuelle sans pour autant perdre de vue que celle-ci s'opère avant tout d'un point de vue génétique, mais mal interprétée par les tenants de la critique des « sources » : « L'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un centreur qui garde le *leadership* de sens¹⁵⁶. » En partant de l'hypothèse selon laquelle les types de formes déterminent le fonctionnement de l'intertextualité ou que l'intertextualité explicite se manifeste surtout dans les textes « surcodés », Laurent Jenny distingue l'intertextualité implicite et l'intertextualité explicite. Cette dernière est « présente au niveau du contenu formel de l'œuvre¹⁵⁷ », notamment de tous les textes qui signalent leurs rapports avec d'autres, (imitation, parodie, citation, montage, plagiat, etc.). L'auteur exclut de l'intertextualité explicite la réminiscence, l'allusion (celle-ci entrant plutôt dans la catégorie de « l'intertextualité faible »). En résumé, on peut parler d'intertextualité seulement « lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration¹⁵⁸. »

Le problème fondamental posé par l'intertextualité dans ses diverses manifestations sur le plan de la forme est celui de l'encadrement. Dans certains cas, le

¹⁵⁵ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 262.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 257.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 262.

fragment intertextuel s'intègre facilement dans le cadre narratif traditionnel tandis que, dans d'autres, il en entraîne une altération surtout lorsque l'intertextualité est mue par des principes esthétiques; c'est ainsi que « le cadre narratif devient pré-texte sur lequel se greffent toutes sortes de discours parasites¹⁵⁹. » En outre, l'intertextualité donne lieu à la dislocation non seulement du cadre narratif, mais aussi du tissu discursif.

Cependant, la « greffe intertextuelle » se révèle aussi comme facteur de « construction positive » par le biais du « travail intertextuel ». Laurent Jenny distingue trois formes de traitements qui visent à assurer une « normale » intégration de tout énoncé dans son nouvel environnement textuel.

- La verbalisation comprise comme une « “mise à la mesure” des signes empruntés. » Elle vise à la réduction de « tous les corps étrangers non verbaux » qui peuvent apparaître dans le texte¹⁶⁰.

- La linéarisation : la mise en discours confère au texte une linéarité rigide.

- L'enchâssement, basé sur trois types de relations sémantiques :

* Isotopie métonymique : lorsqu'un fragment textuel convoqué permet de « poursuivre avec une précision souvent “de première main” le fil de la narration » (p. 274).

* Isotopie métaphorique : « un fragment textuel est appelé dans le contexte par analogie sémantique avec lui. » Ce cas d'enchâssement peut aussi prendre la forme d'une isotopie métalinguistique traduisant « une réflexion plus ou moins consciente de l'auteur » sur sa propre démarche (p. 274).

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 269.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 272.

* Montage non isotope : « un fragment textuel est inséré dans un contexte sans rapport sémantique *a priori* avec lui » (p. 275).

Outre ces formes d'enchâssement qui concernent surtout « la transformation du conditionnement contextuel¹⁶¹ », les fragments intertextuels subissent, eux aussi, des changements dont la classification peut s'opérer par le biais des figures de rhétorique :

- Paronomase : « altération du texte originel consistant à en garder les sonorités tout en modifiant la graphie ce qui charge le texte d'un sens nouveau » (p. 275).

- Ellipse : « reprise tronquée d'un texte ou d'un arché-texte » (p. 276).

- Amplification : « transformation d'un texte originel par développement de ses virtualités sémantiques » (p. 276).

- Hyperbole : « transformation d'un texte par superlativation de sa qualification » (p. 277).

- Intersion, qui se décline sous diverses facettes :

* Intersion de la situation énonciative : « la teneur du discours restant stable, l'allocutaire change » (p. 277).

* Intersion de la qualification : « Actants ou circonstants du récit originel sont repris mais qualifiés antithétiquement » (p. 277).

* Intersion de la situation dramatique : « le schéma actionnel du récit emprunté est modifié par transformation négative ou passive » (p. 277).

* Intersion des valeurs symboliques : « les symboles élaborés par un texte sont repris avec des significations opposées dans un nouveau contexte » (p. 278).

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 275.

Gérard Genette : intertextualité et hypertextualité

Gérard Genette offre, dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, une définition restreinte de l'intertextualité, en partant de l'idée que ce n'est pas le texte pris dans sa singularité qui est l'objet de la poétique, mais plutôt la transtextualité ou la transcendance textuelle du texte définie comme « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes¹⁶². » L'intertextualité fait partie de cette relation dont il distingue cinq types :

- L'*intertextualité*, le premier type de cette relation, se manifeste par la « coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre¹⁶³. » Il s'agit, par exemple, de la citation, du plagiat, et de l'allusion.

- Le second type est la *paratextualité*, qui désigne la relation qu'un texte entretient avec son paratexte (titre, sous-titre, intertitres, préfaces, postfaces, etc.).

- La *métatextualité*, le troisième, traduit la relation de commentaire qui unit un texte à un autre dont il parle.

- Le quatrième type de relation est l'*hypertextualité*, et est définie comme « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire¹⁶⁴ », l'hypertexte étant le texte dérivé de l'hypotexte par transformation ou imitation.

¹⁶² Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 7.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 8.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 11-12.

- Le dernier type est l'*architextualité*, elle décrit la relation générique du texte, et comprend « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier¹⁶⁵. »

Toutefois, Gérard Genette fait remarquer que ces relations s'interpénètrent du fait que leurs frontières ne sont pas étanches :

l'architextualité générique se constitue presque toujours, historiquement, par voie d'imitation [...], et donc d'hypertextualité; l'appartenance architextuelle d'une œuvre est souvent déclarée par voie d'indices paratextuels; ces indices eux-mêmes sont des amorces de métatexte (« ce livre est un roman »), et le paratexte, préfaciel ou autre, contient bien d'autres formes de commentaire; l'hypertexte, lui aussi, a souvent valeur de commentaire¹⁶⁶.

Ce sont les relations hypertextuelles qui constituent l'objet principal de *Palimpsestes. La littérature au second degré*. En apposant une restriction au champ définitionnel de l'intertextualité, Gérard Genette circonscrit la nature de l'intertexte, ce qui lui permet de développer son concept d'hypertextualité dont la pertinence ou la valeur opératoire n'est pas tributaire des déterminations spéculatives ou ne pourra pas être fragilisée par des interprétations contingentes. En effet, en considérant que toutes les œuvres littéraires sont hypertextuelles, c'est-à-dire que toute œuvre rappelle une autre, Gérard Genette entrevoit le problème que peut poser le repérage de cette matière hypertextuelle, dans la mesure où l'on peut toujours s'évertuer à « traquer dans n'importe quelle œuvre les échos partiels, localisés et fugitifs de n'importe quelle autre, antérieure ou postérieure¹⁶⁷ » au cas où cette hypertextualité n'est pas manifeste. C'est dire que ce repérage dépend plutôt du jugement du lecteur, lequel

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 16.

ouvre la voie à toutes sortes de spéculations et supputations. Pour cette raison, Gérard Genette écarte de son approche l'herméneutique hypertextuelle, pour envisager « la relation entre le texte et son lecteur d'une manière plus socialisée, plus ouvertement contractuelle, comme relevant d'une pragmatique consciente et organisée¹⁶⁸. » Pour ce faire, il opte pour un corpus dans lequel l'hypertextualité est très explicite, comme la parodie (transformation sémantique) et le pastiche (imitation du style). Gérard Genette opère des différenciations dans la dérivation qui se produit dans l'hypertexte, mais qui se déclinent toutes suivant les régimes ludique, satirique, sérieux.

Tableau général des pratiques intertextuelles (p. 37)

Régime Relation	Ludique	Satirique	Sérieux
Transformation	Parodie <i>(Chapelain décoiffé)</i>	Travestissement <i>(Virgile travesti)</i>	Transposition <i>(le Docteur Faustus)</i>
Imitation	Pastiche <i>(l'Affaire Lemoine)</i>	Charge <i>(A la manière de...)</i>	Forgerie <i>(la suite d'Homère)</i>

La distinction opérée entre intertextualité et hypertextualité ne tient pas compte des « parentés fonctionnelles¹⁶⁹ » entre ces deux concepts, comme le note, Nathalie Limat-Letellier dans son article « Historique du concept d'intertextualité. » Elle relève des interrogations liées à cette coupure conceptuelle. Si dans la perspective de

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶⁹ Nathalie Limat-Letellier, « Historique du concept d'intertextualité », dans Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollagnier (dir.), *L'intertextualité*, Paris, Diffusée par les Belles Lettres, 1998, p. 43.

Gérard Genette, l'intertextualité se traduit par la coprésence d'un texte dans un autre (relation *in praesentia*), elle en déduit que l'hypertextualité « se présente symétriquement comme une variante *in absentia* de l'intertextualité », étant donné qu'elle ne fait qu'établir une « relation différée » entre l'hypotexte et l'hypertexte¹⁷⁰. Nathalie Limat-Letellier fait remarquer également que les différentes formes de l'intertextualité (citation, allusion, plagiat), peuvent aussi s'inscrire, à l'instar des pratiques hypertextuelles, au régime ludique, satirique ou sérieux; elle déplore aussi la scission épistémologique que Genette établit entre « poétique et Herméneutique », laquelle, malgré sa rigueur et sa force, présente aussi ses limites dans la mesure où « l'imitation ou la transformation peuvent renvoyer à des enjeux mimétiques, critiques, polémiques, et plus généralement à des intentions pragmatiques bien réelles – au premier degré – et non seulement à des critères stylistiques préexistants comme le sérieux, le ludique et le satirique [...] ¹⁷¹. »

Antoine Compagnon : la pratique citationnelle

La citation passe pour la forme la plus marquée, « la plus explicite et la plus littérale » de l'intertextualité, selon les mots de Gérard Genette. L'étude d'Antoine Compagnon *La seconde main ou le travail de la citation*, qui se veut non « pas un discours *sur* la citation mais un discours *de* la citation¹⁷² », jette un éclairage important sur les différentes facettes de cette pratique intertextuelle. L'auteur part

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁷² Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 12.

d'une définition du texte comme « *la pratique du papier*¹⁷³ » caractérisée par le découpage et le collage, pour procéder d'abord à un examen de la citation sur le plan phénoménologique. En effet, la citation s'inscrit dans cette pratique du papier, et la lecture et l'écriture dont elle procède représentent des « formes dérivées » du geste du découper-coller :

La citation tente de reproduire dans l'écriture une passion de lecture, de retrouver l'instantanée fulgurance de la sollicitation, car c'est bien la lecture, sollicitieuse et excitante, qui produit la citation. La citation répète, elle fait retenir la lecture dans l'écriture : c'est qu'en vérité lecture et écriture ne sont qu'une seule et même chose, la pratique du texte qui est pratique du papier. La citation est la forme originelle de toutes les pratiques du papier, le découper-coller, et c'est un jeu d'enfant¹⁷⁴.

Le découpage et le collage qu'implique la citation ne sont pas des gestes purement mécaniques. La pratique citationnelle possède une dimension proprement *artistique*; elle s'apparente à une « une chirurgie esthétique. » À l'instar d'une greffe chirurgicale (souvent hypothétique), « la greffe citationnelle », c'est-à-dire l'insertion d'un fragment textuel dans un autre ensemble textuel comporte aussi des risques d'échecs.

Pour Antoine Compagnon, les pratiques d'écriture, de réécriture et de la citation relèvent du même ordre : « Écrire, car c'est toujours récrire, ne diffère pas de citer¹⁷⁵. » Cette relation d'équivalence montre que la citation, en tant que marqueur intertextuel, se situe dans une dynamique multidimensionnelle, relationnelle, métatextuelle et transformationnelle :

Le travail de l'écriture est une réécriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent, de les rassembler, de les comprendre (de les prendre ensemble), c'est-à-dire de les lire : n'est-ce pas toujours

¹⁷³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 34.

le cas? Récrire, réaliser un texte à partir de ses amorces, c'est les arranger ou les associer, faire les raccords ou les transitions qui s'imposent entre les éléments mis en présence : toute l'écriture est collage et glose, citation et commentaire¹⁷⁶.

En ce qui concerne la notion de réécriture, Antoine Compagnon convoque, en référence à Roland Barthes, le terme de *scriptible*, lequel retiendra particulièrement notre intérêt. Il désigne ce qui peut-être réécrit, c'est-à-dire des livres de la bibliothèque avec lesquels l'écrivain aimerait que son écriture entretienne un lien : « Il y a toujours un livre avec lequel j'ai l'envie que mon écriture entretienne une relation privilégiée, "relation" valant ici pour son double sens, celui du récit (de la récitation), et celui de la liaison (de l'affinité élective)¹⁷⁷. »

C'est le « travail » qui représente l'élément moteur dans le jeu citationnel. Sans lui, la citation ne peut pas être mise en mouvement, elle « n'a pas de sens en soi, parce qu'elle n'est que dans un travail qui la déplace et qui la fait jouer¹⁷⁸. » Une analyse de la pratique de la citation ne peut donc pas faire l'économie de ce travail :

La citation est un opérateur trivial d'intertextualité. Elle fait appel à la compétence du lecteur, elle amorce la machine de la lecture qui doit fournir un travail dès lors que, dans une citation, sont mis en présence deux textes dont le rapport n'est pas d'équivalence ni de redondance. Mais ce travail dépend d'un phénomène immanent au texte : la citation le creuse singulièrement, elle l'ouvre, elle l'écarte¹⁷⁹.

De l'avis d'Antoine Compagnon, la citation ne se prête pas, en raison de sa canonisation métonymique, à une définition qui prendrait place dans une théorie du discours. Toute typologie de la citation dépendrait donc de la nature du discours. C'est ainsi que l'auteur va définir la citation en partant des caractéristiques des répétitions qui se produisent aussi bien dans le langage que dans le discours : « Si les

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 32.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 35.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 44.

répétitions linguistiques se révèlent pertinentes dans une analyse du discours de type rhétorique, le cas des répétitions discursives n'est pas identique : elles sont toujours déjà interdiscursives¹⁸⁰. »

En prenant l'interdiscursivité dans sa plus simple acception comme « relations d'un discours avec un ou d'autres discours », on peut admettre l'existence de diverses formes, plus ou moins complexes de ces relations telles que la citation, le proverbe et l'imitation; la citation représente donc la forme la plus simple de toutes ces relations : « la répétition d'une unité de discours dans un autre discours; elle apparaît comme « *la relation interdiscursive primitive*¹⁸¹. » Pour Antoine Compagnon, cette définition s'éloigne de celle habituellement admise comme étant le « passage rapporté d'un auteur ou d'un personnage célèbre », mais elle permet en réalité d'opérer dans la citation un distinguo entre la production (le rapportage) et le produit (passage rapporté), d'autant que la confusion de ces deux éléments est souvent due à l'effet de la canonisation métonymique.

La citation apparaît comme une « énonciation singulière », c'est-à-dire une « énonciation de répétition ou la répétition d'une énonciation », un « *un énoncé répété et une énonciation répétante*¹⁸² », en raison de la relation d'échange qui s'installe entre deux discours ou deux textes (T₁ et T₂) et deux auteurs (A₁ et A₂), sujet de l'énonciation de t (l'énoncé lui-même) dans (T₁ et T₂). Mais il s'agit, en réalité, d'une relation « multipolaire » de nature plus complexe qui s'établit entre deux systèmes S₁ (A₁, T₁) et S₂ (A₂, T₂), puisque c'est la répétition de l'énonciation

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁸² *Ibid.*, p. 55-56.

qui instaure cette relation impliquant le sujet de l'énonciation (A₁ et A₂). Antoine Compagnon développe ici une sémiologie de la citation, en convoquant la théorie de Pierce pour qui

*un signe, ou representamen, est un premier, qui entretient avec un second, appelé son objet, une telle véritable relation triadique qu'il est capable de déterminer un troisième, appelé son interprétant, pour que celui-ci assume la même relation triadique à l'égard dudit objet que celle entre le signe et l'objet*¹⁸³.

Le rôle dévolu à l'interprétant dans un contexte sémiologique est fondamental, car c'est lui qui assure le sens entre le signe et l'objet. Dans le cas de la citation, la relation entre les deux systèmes S₁ et S₂ prend la forme d'un échange ternaire nécessitant la présence d'un interprétant, par exemple le lecteur. Mais comme l'interprétant est pluriel, cela implique que le « sens d'une citation est infini, il est ouvert à la succession des interprétants¹⁸⁴. »

Compagnon distingue trois modalités de perception de la citation – puisque celle-ci, en tant que signe, déclenche le sens dans le discours – la reconnaissance, la compréhension et l'interprétation. Mais les deux premières ne suffisent pas à « traiter ce départ de sens. » Il faut donc une interprétation dont l'objet sera « la répétition, la relation plurielle que la citation établit entre les deux systèmes S₁ et S₂¹⁸⁵. » Toutefois, il est à noter que la réalisation du sens par l'interprétant n'est jamais entière, achevée. Il subsiste toujours un reste, qui permet de saisir la différence entre la compréhension et l'interprétation :

Comprendre est un geste totalisant et englobant, qui prend ensemble, entoure, cerne et serre le sens, qui donne *consistance* au discours; tandis qu'interpréter, c'est s'exposer entre deux, donner prise, enlacer et toujours rater, car quelque chose

¹⁸³ Cité par Antoine Compagnon, *ibid.*, p. 60.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 61.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 72.

toujours résiste [...] à l'interprétation [...]. La compréhension fait la synthèse de S₁ et S₂ qui *consistent*. L'interprétation met S₁ et S₂ dans un rapport d'*ex-sistence*, l'un toujours présent-absent à l'autre, découpé-collé, disjoint-conjoint¹⁸⁶.

Tiphaine Samoyault et la dimension mémorielle de la littérature

En clôturant son ouvrage *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Gérard Genette souligne encore l'importance des relations hypertextuelles dans la transmission de la mémoire littéraire dans les termes suivants : « l'hypertextualité a pour elle ce mérite spécifique de relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens [...] [et] n'est qu'un des noms de cette incessante circulation des textes¹⁸⁷. » Ce point de vue ne prend pas en compte les autres formes de relations intertextuelles qui assument aussi cette part mémorielle. Contrairement à Genette, Tiphaine Samoyault propose une vision plus globale de la dimension mémorielle de la littérature :

La littérature s'écrit avec le souvenir de ce qu'elle est, de ce qu'elle fut. Elle l'exprime en mettant sa mémoire en branle et en l'inscrivant dans les textes par le biais d'un certain nombre de procédés de reprises, de rappels et de récritures dont le travail fait apparaître l'**intertexte**¹⁸⁸.

La définition de l'intertextualité en termes de mémoire de la littérature permet de concilier les diverses divergences ou contradictions qui ont miné jusqu'alors les théories intertextuelles. Elle abolit, par exemple, la coupure épistémologique établie par Gérard Genette entre intertextualité et hypertextualité, et valorise dans la même veine l'herméneutique.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 74.

¹⁸⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 453.

¹⁸⁸ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, *op.cit.*, p. 33.

Tiphaine Samoyault dresse une typologie des pratiques intertextuelles dont nous retiendrons particulièrement les opérations d'intégration et de collage. Les opérations d'intégration interviennent dans les « textes qui absorbent plus ou moins le texte antérieur au bénéfice d'une installation de la bibliothèque dans le texte actuel et éventuellement, ensuite, de sa dissimulation¹⁸⁹. » Elles comprennent « l'intégration-installation » (la citation marquée par des guillemets, la référence précise), « l'intégration-suggestion » dans laquelle l'existence de l'intertexte est simplement suggérée, (la référence simple et l'allusion), et « l'intégration-absorption » marquée par la dissolution de l'intertexte dans le texte.

Quant aux opérations de collage, l'intertexte n'est pas absorbé par le texte principal, mais juxtaposé à lui, « valorisant ainsi le fragmentaire et l'hétérogène¹⁹⁰. » On peut retenir :

- le collage au dessus du texte, comme par exemple, *l'épigraphe*, qui est signe de l'appropriation par le texte des qualités d'un texte précédent, de l'évocation de la figure généalogique; l'épigraphe peut aussi « introduire à un détournement du modèle et à la parodie¹⁹¹. »
- le collage au milieu du texte, marqué par l'intégration de documents (images, photos, etc.).

Les divers aspects mémoriels de la littérature sont également explorés. L'auteure souligne d'abord que la place des œuvres dans la bibliothèque n'est pas « déterministe », mais

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 43.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 46.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 47.

elle se définit de différents points de vue : *historiquement* – par l'appartenance à une œuvre à un courant historiquement défini ou non, par son identification dans son époque, sujette aussi à variation –, *en genre* – par la relation de l'œuvre littéraire à la classe dans laquelle elle se range –, *en reconnaissance* – par l'appartenance variable de cette œuvre au canon –, *en style de discours* – par la modification possible du caractère discursif d'un texte¹⁹².

La mémoire de la littérature se décline sous un mode mélancolique qui traduit l'attitude selon laquelle les œuvres littéraires ne peuvent plus innover, condamnées à ressasser le déjà-dit, à réécrire les archétypes préexistants, ou aussi sous un mode ludique; ici, les œuvres « se jouent des modèles et des références » ou se réapproprient de diverses manières le déjà-dit.

Une analyse de l'intertextualité ne peut pas évacuer le versant herméneutique, dans la mesure où la mémoire de la littérature est aussi liée à la mémoire du lecteur, laquelle n'est pas totalement fiable. La réception intertextuelle a ainsi un caractère absolument subjectif, puisque la localisation de l'intertexte n'entraîne pas automatiquement le décryptage du sens du texte; celui-ci se saisit à travers de nouvelles pensées imaginatives et inventives du lecteur, qui produisent en réalité de « nouvelles couches de texte [...] [qui] forment souvent le lieu où s'inscrit, parfois abstraitement, la littérature comme tissu continu et comme mémoire collective¹⁹³. » Pour pouvoir repérer l'intertexte, le lecteur doit mobiliser « sa mémoire, sa culture, son inventivité interprétative et son esprit ludique¹⁹⁴. » Dans ce sens, Samoyault distingue trois types de lecteur de la mémoire littéraire :

¹⁹² *Ibid.*, p. 50.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 67.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 68.

- *Le lecteur ludique*, « obéit aux injonctions des textes, aux indices explicites permettant le repérage des références et l'appréciation des détournements¹⁹⁵. »

- *le lecteur herméneute* : son activité va au-delà du repérage de l'intertexte, mais

il travaille le sens, en le construisant dans l'entre-deux des textes en présence. Il propose ainsi une double interprétation : celle du sens contextuel des citations ou autres intertextes dans leur nouvel environnement; celle du sens de la démarche convoquant la bibliothèque, notamment lorsque la pratique se généralise et tend à se présenter comme une réflexion sur la totalité de la littérature [...]. Ce lecteur admet la polysémie – qui repose littéralement sur la plurivocité – de l'intertexte et il s'agit de mettre au jour tout à la fois le sens du texte emprunté, le sens du texte emprunteur et le sens qui circule entre les deux¹⁹⁶.

- Le lecteur *uchronique* : son attitude vise à détemporaliser l'œuvre, c'est-à-dire à la sortir de son contexte temporel pour la penser comme une nouveauté. Il s'agit ici d'une réactualisation mémorielle basée sur les lectures actuelles du lecteur.

Tiphaine Samoyault développe la théorie de la « référencialité » qui invite à repenser la relation entre le texte et le monde, qui repose sur la dichotomie entre l'autoréférencialité de la littérature et référencialité (le lien de la littérature avec le réel). Mais l'intertextualité dissipe de fait cette contradiction en raison de son hybridité immanente. Mais celle-ci peut être également saisie au niveau de « l'hétérogénéité des matériaux qui le constituent » issus de divers univers discursifs¹⁹⁷. C'est ainsi que se rencontrent « discours littéraire et discours référentiel » surtout dans les œuvres qui s'ouvrent aux opérations de collage et de montage.

Pour infléchir la distinction habituellement établie entre littérature référentielle et littérature non-référentielle, Tiphaine Samoyault introduit le néologisme de

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 71.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 71.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 79.

« *référencialité* », définie comme « le jeu de la référence comme lieu intermédiaire entre le texte et le monde, trouvant son sens du côté d'une totalité incluant l'un et l'autre¹⁹⁸. » En effet, dans une configuration intertextuelle, la référencialité se voit déplacée vers un troisième pôle (appelé ici référencialité), qui « correspondrait bien à une référence sur le réel, mais médiée par la réflexion proprement intertextuelle¹⁹⁹. » Elle distingue donc trois types de modalité dans le fonctionnement intertextuel où se manifeste la *référencialité* :

- *L'intertextualité substitutive* : « signale l'impossibilité de l'écriture référentielle en même temps qu'elle la pallie. » Dans l'incapacité à convoquer le discours référentiel, l'écrivain fait appel à la bibliothèque, « solution médiane entre la fiction et le compte-rendu d'expériences référentiellement acceptable²⁰⁰. »

- *L'intertextualité ouverte* : donne à lire, dans les textes, en dehors de leur autonomie, « des signes du monde » qui certes n'ont pas de lien direct avec le référent, mais « renvoient au monde comme généralité, à l'histoire, au social ». On perçoit ici l'écho d'orientation dialogique du discours social de Bakhtine²⁰¹.

- *L'intertextualité intégrante* : « donne provisoirement le monde à lire en direct. » C'est le cas, par exemple, du collage qui intègre « le réel dans l'art, sans le transposer. » Ce type d'intertextualité souligne « l'hétérogénéité des discours, mais il étend aussi les capacités d'accueil du texte littéraire²⁰². »

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 87.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 83.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 85-86.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 86.

²⁰² *Ibid.*, p. 87.

En guise de synthèse : ce tour d'horizon des principales théories de l'intertextualité montre qu'une analyse féconde des pratiques intertextuelles ne saurait se contenter d'une acception restreinte de l'intertextualité ou se limiter à une seule approche de la notion. C'est pourquoi nous nous appuyerons surtout sur la conception de Tiphaine Samoyault, laquelle a l'avantage de concilier les principales divergences et contradictions liées aux théories de l'intertextualité. Aussi nous confèrera-t-elle la latitude d'aller butiner dans les divers champs théoriques afin de pouvoir saisir sous différents angles le travail intertextuel de Sami Tchak. Elle nous permettra également d'appréhender la dynamique transculturelle à l'œuvre dans les romans de cet auteur, dynamique qui s'inscrit entre autres dans l'exploration de la mémoire littéraire.

3. Le concept de transculturation

Le concept de transculturation, qui a vu le jour dans le domaine de l'anthropologie, a connu des déplacements de sens liés non seulement à sa mauvaise interprétation, mais aussi à son extension à d'autres champs disciplinaires. Dans un article « Transculturation : naissance d'un mot », Jean Lamore restitue à ce concept son sens premier, tel que conçu par son créateur, le savant cubain Fernando Ortiz. Issue d'une réflexion sur l'identité pluriculturelle de la société cubaine, la transculturation sert à caractériser le double processus de « déculturation » et « d'acculturation » que traverse l'immigrant arraché à sa terre natale, comme le rapporte l'auteur de l'article :

Nous entendons que le vocable « transculturation » exprime mieux les différentes phases du processus de transition d'une culture à l'autre, car celui-ci ne consiste pas seulement à acquérir une culture distincte – ce qui est en toute rigueur ce qu'exprime le mot anglo-américain d'« acculturation » –, mais que le processus implique aussi nécessairement la perte ou le déracinement d'une culture antérieure, – ce qu'on

pourrait appeler « déculturation », et en outre, signifie la création consécutive de nouveaux phénomènes culturels que l'on pourrait dénommer « néo-culturation »²⁰³.

Selon Jean Lamore, certains chercheurs emploient le concept de transculturation dans un sens qui l'ampute de son caractère dynamique, comme par exemple, Eladio Rodriguez Otero et German de Grada (à propos de Puerto Rico), pour lesquels le terme signifie un « processus qui aboutit à l'assimilation complète d'une culture par une autre²⁰⁴. » Aussi tient-il à réhabiliter le « sens exact et créateur » donné par Ortiz :

La transculturation est un ensemble de transmutations constantes ; elle est créatrice et jamais achevée ; elle est irréversible. Elle est toujours un processus dans lequel on donne quelque chose en échange de ce que l'on reçoit : les deux parties de l'équation s'en trouvent modifiées. Il en émerge une réalité nouvelle, qui n'est pas une mosaïque de caractères, mais un phénomène nouveau, original et indépendant.²⁰⁵

À partir d'un cadre théorique qui montre que « les concepts se déplacent, ils circulent, et, ce faisant, se transforment en assumant de nouvelles fonctions et de nouveaux sens²⁰⁶ », Walter Moser, dans une contribution intitulée « Transculturation : métamorphoses d'un concept migrateur », retrace en quelques points le parcours du concept²⁰⁷. Outre la naissance du concept déjà mentionnée, il souligne les « Réappropriations latino-américaines », à travers l'ouvrage *Transculturación narrativa en América latina* (1982) d'Angel Rama. Le concept subit ici un double transfert spatial (étendu à tout l'espace latino-américain) et transdisciplinaire, c'est-à-dire par son application aux études littéraires. L'analyse révèle : « Il y a des transculturations au niveau de la langue, au niveau de la forme narrative et des

²⁰³ Jean Lamore, « Transculturation : naissance d'un mot. », *Vice Versa*, n° 21, 1987, p. 18.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 19.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁰⁶ Walter Moser, « Transculturation : Métamorphoses d'un concept migrateur », dans Fulvio Caccia (dir.), *La transculture et Vice Versa*, Montréal, Triptyque, 2010, p. 33.

²⁰⁷ Walter Moser relève au passage une petite nuance entre Transculturation (comme processus) et transculture (comme résultat, état de fait). Pour notre part, nous utiliserons indifféremment les deux termes dans notre travail.

techniques littéraires, et aussi de ce qu'il appelle la cosmovision véhiculée par le texte littéraire²⁰⁸. »

Un autre moment du parcours migratoire que Walter Moser appelle « Expansion maximale et diffusion générale du concept » sera par exemple marqué par la publication de l'ouvrage *Impérial Eyes. Travel Writing and Transculturation* (1982) de Mary Louise Pratt, qui se concentre sur des « zones de contact coloniales entre cultures », en considérant « aussi en plus de l'empire colonial espagnol, l'empire colonial britannique et leurs conséquences postcoloniales respectives²⁰⁹. » Walter Moser note que Pratt utilise ce concept pour penser des « réciprocitys de transferts culturels même en situation d'asymétrie de pouvoir²¹⁰. » Face à l'hégémonie du pouvoir colonial, les colonisés ne versent pas dans la passivité. Même dominée, leur culture affirme sa propre valeur créative.

La présence du concept de transculturalité dans l'espace américain est signalée par exemple par l'échange critique mené dans la revue *Social Text* (en 2007) entre José Maria Arguedas et Priscilla Archibald. Ce débat a été déclenché par la lecture critique faite par le premier à propos du roman *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (2001) de José Maria Arguedas. Il s'agit d'une discussion qui a trait à la « littérature péruvienne traitant du contact conflictuel, en contexte postcolonial entre la culture moderne hispanique-occidentale et la culture andine d'expression quechua²¹¹. » Elle s'articule autour de deux points de vue opposés. Dans ce sens, Walter Moser fait remarquer que le concept de transculturalisation « constitue le point de cristallisation où se recourent

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 39.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 41.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 42.

²¹¹ *Ibid.*, p. 42.

des enjeux majeurs d'idéologie, d'épistémologie et de politique d'une très grande généralité²¹². » Priscilla Archibald, selon sa lecture du roman de José Maria Arguedas, s'appuie sur la nature dynamique du concept de transculturalité, qui attribue au dominé une certaine capacité d'action, tandis que José Maria Arguedas choisit une autre piste de lecture, fondée sur la critique du Système, où se mêlent des considérations idéologiques et épistémologiques, en se distanciant ainsi de l'« usage optimiste » de ce concept. Pour notre part, nous retiendrons de cet aperçu la position d'Archibald selon laquelle la transculturation « serait un concept utile pour penser les multiples interactions culturelles provoquées par les processus de la mondialisation sur toute la surface de la Terre²¹³.

L'article « Transculturality : The Puzzling Form of Cultures Today » (1999) du philosophe allemand Wolfgang Welsch témoigne de l'extension européenne du concept. Il plaide, en raison de la complexité, de l'interaction et de l'hétérogénéité qui caractérise les systèmes culturels de nos jours, pour la substitution du concept de la transculturalité au « *traditional concept of single cultures* », conçu, comme le rapporte Walter Moser, dans le cadre de l'État national :

Cultures de facto no longer have the insinuated form of homogeneity and separatedness. They have instead assumed a new form, which is to be called transcultural in so far as it passed through classical cultural boundaries. The concept of transculturality [...] seeks to articulate this altered cultural constitution²¹⁴.

Walter Moser accorde une attention particulière à l'« arrivée » du concept au Québec, dont il distingue deux étapes. Il semble que l'on doit cette migration à la

²¹² *Ibid.*, p. 43.

²¹³ *Ibid.*, p. 45.

²¹⁴ Cité par Walter Moser, *ibid.*, p. 46.

revue *Vice Versa* (fondé en 1983) qui, dès sa création, se définit comme lieu de la transculture, comme en témoigne son sous-titre (magazine transculturel).

La première phase est caractérisée par le rejet du concept de transculturation. Étant donné que la création de la revue *Vice Versa* a été l'initiative d'un groupe d'immigrants, son discours transculturel ouvertement affiché allait à l'encontre du discours nationaliste d'alors. Ainsi donc, cette transculturalité « pouvait être perçue comme une provocation, si ce n'est une agression contre l'identité collective québécoise²¹⁵. » Plus loin on note : « Parvenu au Québec, le concept d'origine cubaine dérangeait, jusqu'au point de devenir l'ennemi juré du premier paradigme du discours nationaliste²¹⁶. »

La seconde phase que Walter Moser qualifie de « domestication nationale de la transculturation », a été mise en route grâce à l'article fondamental « Qu'est-ce que la transculture ? » de Pierre Nepveu, dont le mérite est de dissiper les craintes et appréhensions que suscite le débat transculturel intervenu dans un contexte national et intellectuel où règne déjà la confusion²¹⁷. En rappelant les différentes critiques adressées à la revue *Vice Versa* « haut-lieu » de la transculture, accusée d'utiliser des concepts flous tels que le métissage, l'hybridation, et la contamination, Pierre Nepveu revient, pour recadrer le débat, sur le sens premier du concept par son inventeur Fernando Ortiz en mettant en relief sa « nature foncièrement dynamique²¹⁸. » Au passage, il fait mention de l'ouvrage *Territoire imaginaire de la culture* de (Michel Morin et Claude Bertrand), lequel recèle « les sources spécifiquement québécoises de

²¹⁵ *Ibid.*, p. 48-49.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 50.

²¹⁷ Pierre Nepveu, « Qu'est-ce que la transculture ? », *Paragraphes*, 2, 1989, p. 15.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 18.

la transculture²¹⁹ », et aura exercé une énorme influence sur la pensée de la revue *Vice Versa*. Contrairement à la « force négative²²⁰ » que le discours nationaliste québécois attribue à ce concept, Pierre Nepveu montrera que la transculture

se donne comme une alternative culturelle au projet d'une culture québécoise définie en termes d'identité, d'appropriation, d'homogénéité. Il s'agit d'ouvrir la québecité à son altérité fondamentale, sur la base à la fois de solidarités, de dialogues, d'échanges, de contaminations réciproques²²¹.

Il focalise alors son analyse sur la dimension transculturelle aussi bien des textes des migrants²²² que des écrits de tradition québécoise. Si la transculture à l'œuvre dans l'écriture migrante semble beaucoup plus manifeste, Pierre Nepveu va procéder à une lecture pertinente qui fait ressortir les traits transculturels des œuvres québécoises. Par exemple, l'analyse d'un passage extrait de *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin montre comment le vieux Volkswagen dans lequel voyage Jack Waterman est « à la lettre un lieu transculturel²²³. » Dans cette perspective, cet engin pourrait être perçu

comme une métaphore même de la nouvelle culture québécoise : indéterminée, en dérive, mais « recueillante » (pas à n'importe quelle condition). Une culture qui ne se contente pas de repérer les traces et les différences, de patauger dans le pluriel et de jouir de son déracinement, mais qui suppose une véritable conscience éthique, capable d'accueillir l'ici à même une attention aux formes et un constant dialogisme²²⁴.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 18.

²²⁰ Walter Moser, « Transculturation : Métamorphoses d'un concept migrateur », *op.cit.*, p. 56.

²²¹ *Ibid.*, p. 20.

²²² L'articulation entre transculture et littérature migrante a fait couler beaucoup d'encre dans l'espace québécois : Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ éditeur, 2005; – Lucie Lequin, « Quelques mouvements de la transculture », dans Winfried Siemerling (éd.) *Writing Ethnicity. Cross-Cultural Consciousness in Canadian and Québécois Literature*, Toronto, ECW Press, 1994, p. 128-144. – Gilles Dupuis, « Transculturalism and écritures migrantes », dans Reingard M. Nischik (ed.), *History of Literature in Canada: English-Canadian and French-Canadian*, Rochester, (NY), Camden House, 2008, p. 497-543.

²²³ Pierre Nepveu, « Qu'est-ce que la transculture ? », *op.cit.*, p. 25.

²²⁴ *Ibid.*, p. 26.

L'analyse transculturelle révèle également que la littérature québécoise travaille à « une véritable redéfinition du lieu²²⁵ » qui se traduit par un éclatement de l'ici, donnant lieu à une « traversée des apparences et des identifications²²⁶. » Cette littérature s'articule également autour du « mouvement centrifuge/centripète » : l'axe centrifuge trouve son expression dans le « courant exotique » qui se décline sur le « mode de l'errance, de l'exil intérieur, de la perte lucide qui est toujours en même temps une autre façon d'habiter²²⁷ », tandis que l'axe centripète fait appel à « l'espace québécois vécu fantasmatiquement comme espace bariolé, envahi, submergé, comme point de convergence ou peut-être plus justement comme poupée-gigogne²²⁸. » En un mot, au regard des œuvres québécoises, « l'ici transculturel s'éloigne effectivement de la logique de l'enracinement, mais pour adopter celle du rituel²²⁹. »

À la lumière de l'analyse effectuée par Pierre Nepveu, on peut dire que l'œuvre littéraire, même définie comme étant nationale ou ethnique, échappe difficilement à la « mobilité des objets culturels²³⁰ », donc à la transculture qui implique un « transit vers de nouveaux objets et de nouvelles formes d'expériences, vers de nouveaux continents culturels (littéraires, artistiques, scientifiques aussi bien²³¹ », comme le montre si bien le sens de la proposition latine *trans* : « de part en part de la culture », « qui va à travers » la culture, et aussi bien « par-delà, au-delà » de la culture²³². C'est

²²⁵ *Ibid.*, p. 27.

²²⁶ *Ibid.*, p. 27.

²²⁷ *Ibid.*, p. 28.

²²⁸ *Ibid.*, p. 28.

²²⁹ *Ibid.*, p. 29.

²³⁰ Coulibaly Adama, « Mobilité des objets culturels, intertextualité et postmodernisme littéraire dans le roman africain francophone », *En-Quête*, n° 17 - 2007, pp. 45-65.

²³¹ Marcelin Pleyne, *Transculture. Entretiens, essais et conférences*, Paris, Unions Générale D'Éditions, 1979, p. 12.

²³² *Ibid.*, p. 13.

également dans cette perspective que se place Josias Semujanga pour montrer, à travers l'étude du roman africain, les limites de la « conception *nationaliste et territorialiste* de la littérature²³³. D'après lui, la littérature, se nourrissant de divers apports culturels, est d'essence transculturelle :

La littérature, acte de création humaine, constitue ainsi la transculture, ce lieu qui traverse et transcende toutes les cultures et fait procéder la création esthétique d'une quête ou d'un mouvement vers la face cachée des choses, vers une transréalité proche du sacré, vers ce qui *relie* les différents niveaux de réalité à travers et au-delà d'une culture²³⁴.

Particulièrement dans *Dynamique des genres dans le roman africain, Éléments de poétique transculturelle*, Josias Semujanga élabore une méthode d'analyse appelée « poétique transculturelle » qui vise à « montrer comment une œuvre artistique dévoile la culture de « Soi » et de l'« Autre » par des coupes transversales sur les genres artistique et littéraires²³⁵. Elle part du constat selon lequel

la vie culturelle du XXe siècle, caractérisée par plusieurs modes et moyens de communication mettant en contact diverses formes d'expression culturelle et la capacité du genre romanesque à transformer et à phagocyter toutes les formes artistiques contemporaines, permet difficilement que l'on puisse imaginer l'existence des formes spécifiques aux œuvres spécifiquement nationales ou ethniques²³⁶.

L'observation relative à la circulation et à l'interconnexion des diverses formes d'expression culturelle est aussi l'objet d'une théorisation dans l'ouvrage *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation* d'Arjun Appadurai, lequel propose cinq termes (ethnoscape, financescape, technospace, médiascape, idéoscape) pour marquer les « différents courants ou flux le long desquels il est

²³³ Josias Semujanga, *Liminaire, Tangence*, n° 75, été 2004, (Les formes transculturelles du roman africain, numéro préparé par Josias Semujanga), p. 7.

²³⁴ *Ibid.*, p. 8.

²³⁵ Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain, Éléments de poétique transculturelle, op.cit.*, p. 29.

²³⁶ *Ibid.*, p. 30.

possible de voir le matériel culturel traverser les frontières nationales²³⁷. » Mais pour l'auteur, c'est surtout l'ethnoscape (défini comme le paysage formé par le flux humain global) et le mediascape (la circulation et la production d'informations par les médias électroniques tels que les journaux, les magazines, le cinéma, la télévision, l'Internet et les images du monde créées par ces médias) qui sont les deux principaux vecteurs de l'économie culturelle globale. Ils sont « interconnectés » et suivent la même logique de déterritorialisation. De plus, Appadurai souligne la place fondamentale du *travail de l'imagination* dans ce processus culturel global, d'autant que celui-ci donne lieu à une « construction transnationale complexe de paysages imaginaires²³⁸. » Ici, l'imagination est définie non pas comme une rêverie ou un fantasme, mais comme un « un champ organisé de pratiques sociales, une forme de travail (au sens à la fois de labeur et de pratique organisée culturellement) et une forme de négociation entre des sites d'actants (les individus) et les champs globalement définis de possibles²³⁹. » Ainsi donc, le pouvoir des ethnoscapes et des mediascapes se manifeste davantage sur le plan de l'imaginaire que sur le plan technique. L'exil renforce chez l'individu ordinaire « les pouvoirs de l'imagination (comme double capacité à se souvenir du passé et à désirer le futur)²⁴⁰ » et rend possibles de nouveaux « discours mythiques²⁴¹. » De même, les mediascapes

²³⁷ Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Françoise Bouillot. Introduction traduite par Hélène Frappat. Préface de Marc Abélès, Paris, Payot, 2001, p. 84.

²³⁸ *Ibid.*, p. 66.

²³⁹ *Ibid.*, p. 66.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 32.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 32.

« proposent de nouvelles possibilités et de nouveaux terrains où construire des moi et des mondes imaginés²⁴². »

En résumé, la transculturalité, concept opératoire, prend la forme d'une catégorie extensive, et sert à appréhender le texte, qui peut être tissé de divers matériels culturels tels que la littérature, les médias, la musique, l'art, comme le souligne aussi Adama Coulibaly : « Ce qui est professé par le transculturel c'est le constat de la mobilité, du transfert, de la transhumance des cultures et la possibilité d'une acclimatation de l'intertextualité qui passe du littéraire pur au social voire au culturel²⁴³. »

²⁴² *Ibid.*, p. 28.

²⁴³ Coulibaly Adama, « Mobilité des objets culturels, intertextualité et postmodernisme littéraire dans le roman africain francophone », *En-Quête, op.cit.*, p. 54.

CHAPITRE II

MÉTAMORPHOSES D'UNE ÉCRITURE : DU LOCAL AU TRANSCULTUREL

Le parcours littéraire de Sami Tchak a débuté par la publication d'un roman ancré dans la conception habituelle de l'esthétique romanesque africaine, qui place l'espace, le temps et les personnages en Afrique comme espace territorialisé, notamment par l'usage de l'onomastique (toponymes et anthroponymes). Mais cette démarche initiale va s'éclipser au profit d'une nouvelle approche qui se traduit par le désir de se démarquer de l'identité collective et d'inscrire l'écriture dans un constant mouvement de transit.

1. Le roman « traditionnel »

Chez Sami Tchak, l'entrée en littérature avec le roman *Femme infidèle*²⁴⁴ – publié sous son vrai nom Sadamba Tcha Koura – ne laissait pas imaginer qu'il s'interrogerait²⁴⁵ plus tard sur la pertinence de la notion d'écrivain engagée, tant il est

²⁴⁴ Sadamba Tcha-Koura, *Femme infidèle*, roman, Lomé, Dakar, Abidjan, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1988.

²⁴⁵ Dans un article intitulé « Littérature et engagement en question », Sami Tchak estime que l'écrivain n'est pas tenu à une quelconque forme d'engagement. Au regard de la notion d'écrivain engagé, il se demande si celui-ci l'est par sa personne ou par son écriture. Dans ce sens, il fait une distinction entre « une littérature dite engagée et un écrivain qui peut être engagé sans forcément engager son œuvre ou engager celle-ci sans s'engager lui-même. » À son avis, une œuvre engagée est « celle qui porte clairement la volonté de son auteur de changer les choses. (« Littérature et engagement en question », dans *Africultures*, (L'engagement de l'écrivain africain), n° 59, avril - juin 2004, p 39-40). Il s'interroge par ailleurs sur l'efficacité de l'engagement des auteurs africains des bords de la Seine, lesquels jouissent certes d'une certaine visibilité, mais dont les œuvres peinent à trouver un écho dans leurs pays d'origine, où ces écrivains semblent exclus des consciences nationales. Au-delà de la question de l'engagement, c'est plutôt l'ambition esthétique de l'œuvre qui importe, d'autant que l'histoire mondiale de la littérature a montré que, si les œuvres, aussi engagées qu'elles soient, résistent à l'usure du temps, c'est essentiellement grâce à leur beauté artistique :

« Je soutiens que lorsqu'on parle de littérature, on parle de la création du beau, on parle de l'art. Si ce point de base n'est pas oublié, on jugera forcément une œuvre littéraire à partir de sa cohérence interne, de sa capacité à faire coïncider les particuliers et l'universel, à offrir une lecture originale de la condition humaine. [...]

vrai que ce premier roman présente une dimension très engagée à travers une critique sociale de l'écrasement de la femme par la machine phallogratique. L'auteur lui-même qualifie son œuvre de « roman militant²⁴⁶ », dont la tonalité féministe lui a valu l'étiquette d'auteur « masculin féministe » : « Sadamba TCHA KOURA, l'un des rares auteurs masculins féministes de la littérature négro-africaine a le mérite de ne jamais lasser le lecteur à travers son obsession de réhabiliter à tout prix la femme africaine bafouée²⁴⁷ » (Quatrième de couverture).

La première expérience scripturale de Sami Tchak découle, comme il l'affirme lui-même, d'un « intérêt intellectuel plus affiché pour les femmes²⁴⁸ » durant sa vie d'étudiant à Lomé, la capitale de son pays d'origine. Cet intérêt se manifeste par une observation attentive des conditions de vie sociales des femmes, particulièrement dans le domaine de la sexualité. *Femme infidèle* est donc un roman qui, pour reprendre l'expression de Philippe Forest, répond à l'appel du réel²⁴⁹ observé par l'auteur dans son environnement social et culturel. L'écriture est motivée par la volonté de mettre à nu les injustices faites à la gent féminine. Ainsi, l'auteur souligne avoir eu une vision manichéenne des relations sociales entre hommes et femmes :

Je reconnais [...] que *Femme infidèle* est plus un discours assez critique sur le sort des femmes qu'un roman. J'avais eu une vision très manichéenne en considérant les hommes comme des bourreaux et les femmes comme leurs victimes. J'étais assez

Tous les débats ont leur utilité peut-être, mais les écrivains ne doivent pas oublier que la littérature, engagée ou pas, a ses propres exigences, que ce n'est pas forcément avec un cœur gros comme une montagne qu'on fait une œuvre puissante. Les bonnes intentions ne sont pas un obstacle à la bonne littérature, mais elles n'accouchent pas forcément du *Voyage au bout de la nuit*. Se détourner de l'engagement ne conduit pas forcément non plus à *L'Aventure ambiguë* » (*ibid.*, p.44-45).

²⁴⁶ Sami Tchak, *La sexualité féminine en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 17.

²⁴⁷ Sami Tchak affirmera plus tard qu'il ne méritait sans doute pas cet honneur d'être qualifié ainsi (*ibid.*, p. 17).

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 11.

²⁴⁹ Forest Philippe, *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007, p. 29.

naïf pour croire qu'il y avait d'un côté des coupables et de l'autre des victimes innocentes²⁵⁰.

Nous ne pensons pas, comme l'auteur, que *Femme infidèle* représente moins une œuvre romanesque qu'une compilation de discours critiques. Même si cette œuvre du début n'est pas de grande facture d'un point de vue esthétique, elle demeure avant tout un roman, comme l'indique la référence « roman » dans le titre. Il s'agit plutôt d'un roman qui se veut critique de la société. Pour en saisir la socialité, nous jugeons nécessaire d'éviter la notion ambiguë de réalisme au profit de celle de réel ou de social. Ajoutons que le terme de social a le mérite d'être plus fécond que celui de réel, comme le souligne Jacques Dubois : « Là où le réel était donné en tant qu'objet brut, le social présuppose un minimum de traitement ou de construction²⁵¹. »

En écrivant son premier roman, Sami Tchak était très loin de la conception déterritorialisée de l'espace narratif, du jeu de masques qui consiste à brouiller les repères par le biais d'une toponymie imaginaire. Dans *Femme infidèle*, l'action se déroule essentiellement à Lomé (la capitale du Togo), espace clairement nommé, mais elle sera également déplacée à un certain moment de la narration vers Sokodé et plus particulièrement à Tchavadi (situé vers le nord du Togo), le village natal de Talahatou, le personnage principal du roman. L'introduction de ce deuxième lieu dans le récit est motivée par la mobilité, et plus précisément par la fugue de cette femme qui vit l'univers conjugal comme un véritable enfer. La précision du cadre du récit a un sens, elle s'inscrit dans la mise en perspective de la « vérité du social » qui sous-tend le roman. Henri Mitterand avait rappelé que c'est « le lieu qui fonde le

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 17.

²⁵¹ Jacques Dubois, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, p. 2000, p. 42.

récit ; [...] c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité²⁵². » Même si l'essentiel de la narration se déroule dans la capitale, un espace cosmopolite, *Femme infidèle* se présente avant tout comme un roman localement et culturellement circonscrit ; il se focalise en effet sur l'ethnie Tem (de confession musulmane), à laquelle appartient Sami Tchak lui-même. Le lecteur découvre des *informations* relatives à cette communauté Tem, et qui permettent de cerner le statut de ce texte en tant que roman identitaire et ethnique. Dans ce sens, Sami Tchak fera savoir que son roman lui a valu les foudres de sa communauté²⁵³.

Femme infidèle dépeint un univers social marqué par une idéologie patriarcale que Talahatou, l'unique voix narrative, s'attache à combattre, en laissant apparaître du même coup sa propre vision du genre. C'est principalement autour de la thématique de la sexualité que s'organise le récit²⁵⁴. Talahatou, contrainte par sa mère d'épouser un homme polygame au détriment de l' élu de son cœur, développe une image fortement négative du monde masculin. Pour elle, la vie des hommes est simplement rythmée par l'instinct sexuel. Cette image est déployée d'entrée de jeu dans l'incipit, espace textuel où s'articule aussi la socialité romanesque²⁵⁵ :

Lui, il ne pouvait pas résister. Les hommes ne résistent pas quand sous leur nez se trouve une belle femme. Leur sang bouillonnant s'infiltré dans leur âme et la rage court dans leurs veines. Ils se débarrassent de leur raison et se laissent aiguillonner par l'instinct sexuel, l'instinct violent et aveugle qui, je le sais, fait des adultes connaissant la vie, mais aussi des épaves. Vous n'êtes pas sans savoir que l'énergie

²⁵² Henri Mitterand, *Le discours du roman*, op.cit., p. 194.

²⁵³ Sami Tchak fera remarquer à ce sujet : « [...] [*Femme infidèle*] m'a valu de sévères critiques de la part de certains intellectuels de mon milieu ethnique. Ceux-ci m'accusaient d'avoir bafoué l'honneur de l'ethnie, d'avoir insulté les miens, alors que notre société recèle de qualités qu'un bon écrivain aurait pu exalter. » (dans Sami Tchak, *La sexualité féminine en Afrique*, op.cit., p. 17).

²⁵⁴ Il est à noter que le thème de la liberté sexuelle dans ce premier roman de Sami Tchak ne s'inscrit pas dans la même perspective que celle adoptée dans les œuvres ultérieures.

²⁵⁵ Claude Duchet, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, 1971, p. 5-14.

sexuelle peut être sublimée, orientée vers des activités nobles comme l'art et la science. Canalisée vers de telles activités elle a fait des héros dans le monde. Mais on sait aussi que beaucoup d'hommes ont fait de la luxure leur lot quotidien, devenant ainsi des obsédés sexuels, et perdant ainsi le sens de leur vie (7).

Tout le parcours narratif de Talahatou tend à démontrer la véracité de son assertion exprimée dans l'incipit, lequel remplit ici une fonction annonciatrice : signaler dès le début au lecteur que l'histoire de Talahatou est également l'expression d'un destin collectif : celui des femmes brimées. La narration, portée par la voix de ce personnage féminin, se déploie comme un récit de vie laissant apparaître l'image d'hommes violents, irresponsables et archaïques, incapables de se maîtriser à la vue de la femme. C'est Worou, le polygame, l'époux de Talahatou, qui incarne le bourreau de la femme ; il est décrit comme un personnage violent à tout bout de champ, comme un bon à rien. Il est de surcroît incapable de combler ses femmes d'amour et d'affection : « Mais l'acte sexuel sans amour ne procure aucune joie ; il laisse plutôt au cœur une blessure que le moindre souvenir rouvre aussitôt » (10). Mais on découvre d'autres individus « enchainé[s] par [leur] désir charnel » (32), selon les mots de la narratrice. C'est le cas notamment de l'imam qui, malgré ses cinq femmes « attroupées » chez lui, désire, avec la complicité de la mère, épouser aussi Talahatou. La confrontation verbale entre cette dernière et l'imam constitue l'un des moments victorieux dans la vie de cette femme aux prises avec l'hégémonie patriarcale. Elle arrive, avec une dose d'insolence et de courage, à faire reculer ce vieil homme, à lui faire comprendre son « archaïsme culturel » et à le couvrir de honte. Toutefois, la portée de cette victoire demeure symbolique, puisque Talahatou

ne pourra pas, en dernier ressort, passer outre la volonté de sa mère de la donner en mariage à un membre de la famille.

Pour renforcer l'image des hommes tenus par l'instinct sexuel, la narratrice montrera qu'elle n'est nulle part à l'abri de leurs pulsions. Par exemple, on verra qu'elle est souvent l'objet d'attouchements corporels, même durant les déplacements en transport en commun, qui apparaissent, à l'instar d'autres endroits, comme des espaces sémiotisés, tant il est vrai que les hommes considèrent les femmes comme des proies faciles à conquérir :

Les hommes, je les connais assez, ont toujours dit que les voyages leur offrent l'occasion de nouer des amitiés avec les femmes. Ils avouent moissonner de la même manière les bonnes fortunes que leur offrent les bars, les salles de cinéma et autres lieux. Ils sont toujours déclaré que maintenant les femmes, toutes les femmes, ne disent plus non aux avances, surtout à celles que leur font certains hommes aux poches bourrées de billets de banque, et, ne réalisant même pas l'absurdité de leur généralisation sans fondement, ils interprètent tout signe de gentillesse de la part de la femme comme une expression d'amour, cet amour qu'ils confondent d'ailleurs, primaires qu'ils sont avec le sexe.

Ils prétendent que les femmes de notre siècle sont paillardes, concupiscentes, et lubriques. En tout cas, ils utilisent des termes analogues pour déclarer, dans leur cercle, que les femmes actuelles ne sont que des putains. [...] Pourquoi les hommes ne réalisent-ils pas que ce sont eux qui, physiquement et mentalement, deviennent malades au point de ramener tout le sens de la vie à la recherche effrénée de moyens de satisfaire leurs besoins sexuels ? (60)

L'idéologie patriarcale se nourrit également de toutes sortes de préjugés envers la femme véhiculés à travers le discours social ambiant, lequel installe les hommes dans un confort psychologique et moral qui ne laisse aucune place à la réflexion critique sur la réalité de la vie féminine. À travers quelques traits caractéristiques de la narratrice, on peut cerner l'enjeu socio-esthétique à l'œuvre dans *Femme infidèle*. Talahatou se pose d'abord comme une figure aux antipodes de la femme soumise, passive et attardée, représentée par sa coépouse Dahana. Elle s'illustre par son désir et

par sa forte volonté de poser des actes dont le sens consisterait à venger « l'honneur des femmes. » Autrement dit, elle n'agit pas seulement pour elle seule – elle est loin d'être un sujet autonome –, mais pour la collectivité féminine. Pour le lecteur, cette vengeance féminine apparaît tout à fait légitime à la lumière des divers épisodes douloureux qui ont marqué la vie de Talahatou : une excision qui a failli tourner au drame, le mariage forcé, imposé par une mère qui passe pour la gardienne du temple de la tradition, autant de réalités qui ont généré des traumatismes dans sa vie. À partir du motif de la vengeance va se déployer tout un discours réflexif sur l'idéologie du genre qui laisse transparaître une certaine vérité sociale, à laquelle nombre d'hommes refusent de se rendre pour leur confort psychologique. Et c'est en cela que réside, à notre avis, tout l'intérêt du roman.

L'idéologie patriarcale incriminée dans le roman participe d'un discours social, dont la mise en texte s'effectue par exemple à travers les formes de dialogue entre Talahatou et les tenants de l'ordre phallogocratique. En déroulant le fil de son récit de vie, cette femme opprimée se remémore la conversation avec sa mère, tissée de menaces en vue de la dissuader de ses idées ou velléités émancipatrices : « “Une fille ne peut ennoblir sa famille que par sa docilité et sa soumission. [...] Mais crois-tu qu'une femme saine d'esprit puisse vouloir vivre sans coépouse ? [...] Le mariage est une loi de Dieu et non un caprice de cœur : en tant que loi de Dieu, il doit être décidé par des hommes dont l'esprit a été travaillé par une longue expérience” » (20-21).

Face à son impuissance à triompher des « pratiques rétrogrades » de sa société, Talahatou choisit d'entrer pour ainsi dire en rébellion contre l'ordre établi, laquelle va prendre la forme de transgression des coutumes de son ethnie. Le désir transgressif

est dirigé en premier lieu contre les prescriptions vestimentaires. De confession musulmane, la femme mariée Tem est astreinte à un code vestimentaire bien déterminé : « Je finis d'enduire ma peau d'une crème de beauté et parfume la robe que je devais enfiler. Cette robe, je ne l'ignorais pas, était un défi aux coutumes Tem, elle était un défi à mon statut de femme mariée, musulmane de surcroît. Mais elle faisait ma joie car je voulais effectivement défier mes coutumes » (16-17). Ainsi s'élabore une esthétique de transgression visant à mettre à nu des mensonges dans lesquels la société semble se complaire, et à toucher du doigt certaines formes d'hypocrisie sociale ou d'ignorance dont beaucoup semblent s'accommoder. En effet, le fait pour la femme Tem de transgresser le code vestimentaire est considéré par la société comme un signe de dévoiement des mœurs : « La robe est un signe de la perversion des mœurs, disent les Tem » (18). Talahatou a bien conscience que le port de la robe lui confère, aux yeux de la société, des allures de femme de mœurs légères. Mais pour elle, cette société entretient l'illusion que le respect du code vestimentaire empêche les femmes de s'adonner à des comportements dévoyés :

Mais moi, qui me promènerais en ville, j'attirerais sur moi l'attention des hommes. Pourtant, je songeais : « Les habits ne sont pour rien dans nos égarements. Beaucoup de femmes de chez nous, à Lomé, malgré leur apparence de bonnes musulmanes, parce qu'elles ne quittent pas leur madras, ne vivent pourtant que de prostitution. En pagne ou en robe, elles font la même chose » (18-19).

La deuxième forme de transgression trouve son expression dans le désir de commettre l'adultère pour « défier » la société, d'où le titre du roman, *Femme infidèle*. *A priori*, ce titre pourrait donner à penser que l'intention du roman est de prononcer une sentence contre la femme infidèle, d'autant que la société s'accommode mal de l'infidélité féminine. En réalité, le roman pose, à travers les

réflexions de la narratrice, un regard lucide sur la liberté sexuelle chez la femme, laquelle devrait revêtir le même sens que la liberté sexuelle masculine : « Vivre comme les hommes, m'autoriser plusieurs hommes tout comme ces derniers cultivent le goût des relations extra-conjugales : telle était la devise que je nourrissais dans le grand silence de mon cœur » (34).

L'agir et les discours de Talahatou visent à montrer que l'infidélité féminine demeure, dans le contexte africain, et particulièrement au sein de son groupe ethnique, ce que Sami Tchak qualifie ailleurs de « fait social normal²⁵⁶ », contrairement aux apparences ou aux idées reçues. De l'avis de Talahatou, l'infidélité féminine reste simplement un acte naturel et ne dépend que de la volonté de la femme. En clair, rien au monde n'altère la volonté et le désir de la femme de commettre l'infidélité : « Enfermer une femme dans une piaule sans ouverture, pourvu qu'elle le veuille, elle sera infidèle » (82). Pour démontrer l'évidence, la narratrice convoque un hors-texte, sous la forme d'histoires anecdotiques sur l'infidélité féminine, dont l'effet est de souligner le caractère irréfutable de son discours. Dans le même ordre d'idées, elle fait ressortir le ridicule des croyances selon lesquelles l'homme peut s'assurer la fidélité de la femme par le biais de moyens occultes. Malgré tous les sortilèges utilisés par son époux, Talahatou ne se prive pas d'avoir des fréquentations avec ses amants.

²⁵⁶ Sami Tchak, *La sexualité féminine en Afrique*, *op.cit.*, p. 118. Ici, Sami Tchak montre, par exemple, sur la base de ses lectures et de ses observations personnelles, que les rapports entre hommes et femmes ont connu une profonde mutation en Afrique, surtout avec l'implantation de l'Islam et des religions judéo-chrétiennes qui, par l'introduction des notions telles que le couple et la fidélité, ont beaucoup joué sur la liberté de la femme. C'est dire ici que les femmes en Afrique aujourd'hui ne sont pas plus infidèles que par le passé (voir p. 118-127).

Cette perspective féminine souligne aussi l'inconvénient de l'infidélité ouvertement revendiquée dans la mesure où cette revendication suscite la question relative à la « dignité de la femme. » Si, pour Talahatou, l'infidélité ne représente pas un acte répréhensible d'un point de vue moral, elle semble néanmoins prendre conscience du fait que la revendication d'une liberté sexuelle peut entamer aussi la dignité de la femme : « Une voix lointaine vint pourtant me troubler : “Ne va nulle part, garde ta dignité de femme”. Heureusement, elle perdait ses échos, car de mon cœur même jaillissaient ces mots : “Va te faire embrasser ailleurs, ton infidélité est une vengeance” » (15).

Comment se réclamer d'une liberté sexuelle et garder en même temps sa dignité de femme ? Telle est la question qui guide Talahatou dans son discours sur la liberté féminine. En tout état de cause, elle veut apparaître comme une féministe de bon aloi. Elle se considère, d'une part, comme une « fille honorable » (37), mais d'autre part, elle ne veut pas céder aux avances du tout venant au risque de passer pour une « fille facile » (37). Elle ne voudrait pas être l'objet des « rires sarcastiques » des hommes qui apprendraient qu'elle a été « ramassée dans un bus » pour une « aventure » (72). Comme on le voit, elle est dotée d'une grande conscience critique qui fonde sa lucidité. Elle reconnaît l'ambiguïté et l'absurdité de son combat noble pour l'émancipation de la femme. Aussi élabore-t-elle des réflexions sur les profondes motivations de l'infidélité féminine. Le propos suivant résume bien l'ambiguïté de son combat : « L'émancipation de la femme ne renferme rien d'autre qu'une nouvelle humiliation pour elle » (75). Qu'est-ce à dire ? En mettant en avant le droit à l'infidélité dans la revendication de l'égalité des sexes, la femme s'expose à

l'humiliation des hommes dans la mesure où ceux-ci ne s'accommodent pas de l'infidélité de la femme et n'accepteraient jamais de regarder la réalité en face pour dire : « La femme peut être infidèle comme nous » (73). Or, si les hommes acceptent difficilement l'infidélité de leur propre femme, il n'en demeure pas moins vrai qu'ils sont les premiers à avoir pour maîtresses des femmes mariées qu'ils considèrent d'ailleurs en leur for intérieur comme des femmes indignes²⁵⁷ :

Tout cela me révoltait. Pour prouver aux hommes que la femme peut jouir de tous les droits, je devais piétiner le mot fidélité. Mais dans ce cas, j'aurais inévitablement besoin des hommes, car une femme n'est jamais infidèle sans la complicité des hommes. Or, en les utilisant dans mon combat, je m'exposais en même temps à leurs railleries et à leur condamnation. Par exemple, celui que je choisirais pour amant aurait une femme dont il serait prêt à tuer à coups de hache l'amant. Donc, en m'accueillant avec joie comme sa maîtresse tout en refusant en même temps à sa femme d'être la femme d'un autre homme, il m'apprendrait qu'une épouse digne ne devait pas être la maîtresse d'un autre homme, me traitant indirectement d'indigne, car je serais sa maîtresse et en même temps la femme d'autrui (72).

Femme infidèle, malgré sa visée féministe, met en scène une femme qui semble manquer d'audace pour aller au bout de sa contestation de l'ordre phallogratique. Talahatou n'a pas su exprimer sa révolte par des actes engagés qui aillent plus loin que la simple vengeance par l'adultère. Pire, son infidélité sera déviée et vidée de son sens. En acceptant de coucher aussi avec ses amants dans le but de gagner de l'argent pour venir en aide à son mari irresponsable, elle a dévoyé son combat de son sens initial : « Et je constatai que mon infidélité perdrait son premier sens ; au lieu de n'être qu'un moyen de vengeance, elle devenait un moyen de survie. Je passais donc lamentablement de la dignité d'une femme révoltée à la honte d'une femme

²⁵⁷ Si l'on considère le discours social (Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, op. cit.), on peut ici donner raison à ce personnage féminin dans la mesure où la société a tendance à jeter un regard admiratif sur les coureurs de jupons (le terme allemand « Frauenheld » (traduction littérale : le héros des femmes) l'exprime si bien), tandis que cette même société crie haro sur les femmes aux multiples fréquentations, qui sont traitées de tous les noms : putain, partouze, femme aux mœurs légères, etc..

prostituée par la misère » (p. 105). Par ailleurs, le lecteur s'attendait à plus de résistance et de détermination de la part de Talahatou au moment de sa fugue au village, mais elle est à nouveau contrainte par sa maman de regagner le foyer conjugal. Une autre faiblesse de ce personnage féminin réside dans son accès de violence. Bien qu'elle accuse son époux d'être brutal envers ses femmes, elle-même n'hésite pas à user de violence. Si la brutalité envers son époux peut être perçue comme une contre-violence ou une légitime-défense, en revanche, celle exercée à l'encontre d'autres femmes telles que sa coépouse Dahana et la copine de son amant semble condamnable : « [...] je n'hésitai pas à la soulever de terre pour la renverser d'un seul coup et m'empressai de l'enfourcher. Puis je me mis à lui donner des coups aux mâchoires. [...] Je voulais voir la bouche de Dahana se remplir de bave et de sang car, si elle avait pleinement raison de manifester sa jalousie, celle-ci ne lui donnait aucun droit de me traiter de sorcière » (12). En raison de ses faiblesses majeures, Talahatou est loin d'apparaître aux yeux du lecteur comme une héroïne.

L'ancrage ethnique de *Femme infidèle* trouve aussi son expression dans la communauté de destin chez les femmes Tem. Le parcours social de Talahatou est le même que celui de ses concitoyennes : « Femmes négligées de foyers polygames » (128), ou des filles travaillant comme domestiques dans des familles où elles sont victimes d'abus sexuels de la part de leur employeur. Femme dévoyée comme nombre de ses concitoyennes, elle trouve des excuses pour leur comportement déviant, en ce sens que ces femmes, « sacrifiées par l'ordre "moral" » d'une société aux valeurs complètement dépassées » (131), n'aspirent qu'à vivre dans la liberté. C'est dire que les femmes Tem sont tout simplement victimes des pesanteurs

culturelles et morales de la société. Talahatou n'a certes pas eu les ressources nécessaires pour triompher de la machine patriarcale, mais elle aura tenté toute sa chance pour échapper à l'enfer conjugal. Vers la fin du roman, la rencontre avec Safiou, « un jeune homme magnifique à cause de ses idées » (p. 138) et qui rêve de devenir écrivain, aurait pu être la chance de sa vie. Mais tout cela demeurera un rêve, puisque cet amour ne viendra pas au rendez-vous, au lieu convenu. L'excipit du roman met en relief ce statut de victime. Il explique pourquoi Talahatou ne peut pas s'affirmer et briser les chaînes du destin social : le bonheur pour une femme Tem relève d'une utopie sociale, puisque la société en fait une victime impuissante : « Je fis ce manège pendant quatre jours consécutifs. Et je compris que Safiou ne viendrait pas, qu'il ne viendrait jamais. J'avais vécu un rêve, mais un rêve ne devenait jamais réalité pour une femme Tem. La société Tem m'avait rogné les ailes le jour de ma naissance, elle ne me lâcherait pas » (142).

En conclusion : *Femme infidèle*, roman explorant l'horizon national et plus particulièrement ethnique, demeure un essai qui, du point de vue purement esthétique, ne trouvera pas de continuité dans le projet romanesque de l'auteur. En revanche, son impact sur la pensée sociologique de Sami Tchak – rappelons qu'il est sociologue de formation – est réel dans la mesure où ce premier roman, comme l'affirme ce dernier, « demeure une étape importante dans ma vie d'intellectuel entre guillemets. Il m'a donné envie de pousser encore plus ma curiosité sur ce problème [liberté sexuelle féminine]²⁵⁸. »

²⁵⁸ Sami Tchak, *La sexualité féminine en Afrique, op.cit.*, p. 17.

2. Nouvelles territorialités littéraires

En guise d'introduction : quelques remarques préliminaires

Treize ans après la publication de *Femme infidèle*, Sami Tchak se signale par *Place des Fêtes*²⁵⁹, un roman dont la tonalité – tranchant radicalement avec celle du premier – annonce une mutation dans la démarche créatrice. Déjà le paratexte éditorial attire l'attention sur la rupture : « Sami Tchak est né en 1960 à Bowounda, au Togo. [...] Avec *Place des Fêtes*, il dit prendre un nouveau départ dans le domaine de la fiction. » Un autre élément paratextuel, notamment l'adoption d'un pseudonyme, traduit sans doute ce désir de métamorphose, à travers laquelle Sami Tchak se distinguera comme un auteur atypique dans le paysage littéraire africain. Selom Gbanou note à ce sujet : « le romancier togolais Sami Tchak semble définitivement placer son pseudonymat pseudonyme [*sic*] sous le signe d'une double renaissance : renaissance d'un auteur d'une autre veine qui entend se soustraire des limites d'un passé d'écrivain fondu dans la masse, ensuite naissance d'une façon singulière de concevoir l'écriture et de l'imposer²⁶⁰. »

À cette renaissance littéraire de l'auteur ont présidé les expériences transculturelles acquises durant le séjour parisien. (Rappelons que Sami Tchak vit en France depuis 1986). La découverte de la bibliothèque universelle, et surtout celle de l'univers littéraire latino-américain ainsi qu'un séjour de sept mois de recherche sur la prostitution à Cuba– d'où il s'est rendu aussi au Mexique, en Colombie et en Haïti –

²⁵⁹ Sami Tchak, *Place des Fêtes*, roman, Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2001. Pour citer ce roman dans la suite du texte, il sera désigné PDF suivi de la page.

²⁶⁰ Sélom Komlan Gbanou, « La marge et le large. Sami Tchak entre la norme et l'écart », dans Isaac Bazié et Peter Klaus (dir.), *Canon national et constructions identitaires : les nouvelles littératures francophones* (Neue Romania), *op. cit.*, p. 125.

auront contribué à transformer sa conception de la chose littéraire. Sami Tchak va alors définir et marquer son propre territoire littéraire par un certain nombre d'éléments dont le plus saillant est la prédilection pour l'espace sud-américain. En effet, quatre des sept romans publiés ont eu successivement pour cadre divers endroits de ce monde hispanique, et ont été précédés de *Place des Fêtes*, dont l'intrigue se situe en France. C'est seulement avec son dernier roman *Al Capone le Malien*²⁶¹, qui se déroule au Mali et en Guinée, que l'auteur marque son retour dans l'espace africain. Cette distanciation géographique avait fait l'objet de diverses interprétations. Des lecteurs ou critiques y voyaient un désintérêt de l'auteur pour son pays le Togo et pour son continent d'origine. Par exemple, l'écrivain et critique littéraire Nimrod explique cette évacuation de l'espace africain du projet romanesque en ces termes :

Il serait difficile de conclure à un désintérêt de Sami Tchak à l'égard de sa patrie, ou de prendre fait et cause pour la posture d'écrivain qu'il essaie de nous imposer. La situation, de toute évidence est plus complexe : espérons que des critiques perspicaces nous aideront un jour à lever un coin du voile. C'est de tout même un comble de prétendre endosser le statut d'écrivain en ignorant l'Afrique et le Togo²⁶².

Ailleurs il précise sa pensée :

Je pense que Sami Tchak a peur de son pays et de ses dictateurs. L'horizon sud-américain lui sert de masque à cet effet. Après un certain nombre d'observations, je me suis rendu compte de son incapacité à nommer son pays, un phénomène qui est propre aux natifs du golfe du Bénin (du moins chez les francophones). Du nord au sud, des gens de cette région – qu'ils appartiennent au [sic] non à la sphère du culte vaudou –, forment peu ou prou des sociétés à masques. [...] À mon sens, tous ces auteurs ne pourront donner de fiction véritable tant qu'ils refusent d'appeler les choses par leur nom. Car nommer sans détour vous permet d'être plus simple et plus direct. [...] Lorsqu'on multiplie les masques, on s'éloigne davantage du réel, lequel finit par nous échapper. La simplicité est un aboutissement, un arrachement. Bas les masques²⁶³!

²⁶¹ Sami Tchak, *Al Capone le Malien*, roman, Paris, Mercure de France, 2011.

²⁶² Nimrod, *La Nouvelle Chose française*, op.cit., p. 73.

²⁶³ Voir Éloïse Brezault, *Afrique, parole d'écrivains*, op. cit., p. 294-295.

L'observation critique de Nimrod ne tient sans doute pas compte de la complexité et de la profondeur de l'écriture romanesque de Sami Tchak. On peut certes déceler une stratégie ou un jeu de masques dans les romans de celui-ci, mais cela n'est pas du tout lié à une peur quelconque ou à une autocensure. Ce procédé s'insère plutôt dans une conception particulière de l'espace littéraire. Notons qu'il est tout à fait judicieux de s'interroger sur les diverses raisons de ce décentrement spatial : s'agit-il d'une stratégie visant à échapper aux critiques selon lesquelles l'écrivain salirait l'image de la communauté (comme c'est le cas avec *Femme infidèle*)? Cette posture a-t-elle partie liée avec la thématique de la sexualité que l'auteur traite de manière pour le moins iconoclaste? L'on doit garder à l'esprit que la représentation de la sexualité dans les textes littéraires n'est pas encore une tradition établie en Afrique et suscite le plus souvent des réprobations d'ordre moral²⁶⁴. Dans ce sens, Sami Tchak se voit étiqueté d'écrivain immoral même dans les milieux universitaires togolais²⁶⁵. La

²⁶⁴ Dans un article intitulé « le roman subsaharien postcolonial, et publié sur le blog de l'écrivain togolais Kangni Alem (<http://togopages.net/blog/?p=2319>), le critique gabonais Ludovic Obiang incrimine la représentation iconoclaste de la sexualité chez les Africains, et sa critique n'épargne pas non plus Sami Tchak : « Se prévalant de la même acrimonie carnavalesque, de nombreux épigones vont « s'engouffrer » – littéralement – dans la brèche agrandie par Sony Labou Tansi. Ils prendront ainsi prétexte de l'écriture pour illustrer leur refus de la pseudo altérité nègre, l'Africain étant à leurs yeux, « un homme pareil aux autres » [...], affecté des mêmes tares et possédé par les mêmes démons. On voit ainsi Sami Tchak mêler dans sa production romanesque, aussi bien la démythification de l'Afrique (ancienne ou moderne), que celle des parents (père ou mère) et la soumission de l'Africain à la frénésie du sexe tous azimuts, ne reculant devant aucune expérience ou aucun tabou (inceste, homosexualité, partouze, échangisme, zoophilie, etc.). » Notons ici que cette critique vise surtout le roman *Place des Fêtes* au cœur duquel se trouvent des personnages africains.

²⁶⁵ L'écrivain togolais Kangni Alem, qui est aussi professeur de littérature à l'Université de Lomé (Togo) rapporte sur son blog le mauvais accueil réservé à Sami Tchak par la critique universitaire togolaise lors d'une invitation à Lomé : « [...] au tout premier passage désastreux du romancier à Lomé, dans le cadre d'une invitation du Centre Culturel Français. S.T. s'y était fait traiter d'écrivain aliéné, amoral, sans public, tout cela par des collègues qui refusent de lire les œuvres pour ce qu'elles sont mais collent à son auteur des étiquettes qui relèvent plus du fantasme que de l'étude attentive et maniaque des textes. En l'invitant une seconde fois, j'avais à cœur de corriger ces travers qui m'agacent au plus haut point, surtout que juste avant son arrivée, j'avais entendu un collègue reprocher à un étudiant qui faisait une maîtrise sur un roman de l'auteur d'avoir osé lire « ce texte » que lui, « père de famille » (sic), n'avait pas pu lire jusqu'à la fin. Il y a des jours où je ne cache pas mon

posture de Sami Tchak montre à quel point l'écrivain « africain » se trouve dans une situation inconfortable; il est entre l'enclume et le marteau, en ce sens qu'écrire ou non sur l'Afrique lui vaut toujours des critiques²⁶⁶.

Au-delà de toutes ces interrogations, il est des raisons objectives qui motivent le décentrement spatial, comme le montrera notre analyse. Mais d'ores et déjà, on peut dire que ces raisons sont surtout liées à la liberté artistique et créatrice²⁶⁷ et ressortent par exemple des déclarations théoriques et épitextuelles de Sami Tchak : « [...] Mais qu'un écrivain africain ne parle pas de l'Afrique, cela devient un sacrilège. Or, je n'ai pas dit que l'Afrique ne m'intéresse pas, mais je pense avoir le droit d'explorer d'autres espaces²⁶⁸. » Et plus loin il ajoute :

D'après moi, la force d'une œuvre, c'est son incarnation, peu importe le lieu où elle s'élabore; la force d'une œuvre, c'est l'exigence d'aller au-delà de la réalité pour poser des questions. Voilà, à mon sens, le véritable défi posé à chaque écrivain :

impuissance devant la bêtise universitaire ! D'ailleurs, à la présentation de l'œuvre de Sami au CCF, cette fois-ci, la plupart des profs du département ont boudé la séance. » (Voir De la 'littérasexe', ou comment échapper à ses livres », <http://togopages.net/blog/?p=1739>)

²⁶⁶ Il faut souligner ici que nombre d'écrivains originaires d'Afrique sont parfois accusés d'obscurcir l'image de l'Afrique dans leur œuvre. Par exemple, l'écrivain togolais fait aussi état des critiques qui l'accusent de donner une « image terrible » de son pays. (Voir Kangni Alem : « Il faut aller chercher dans les marges pour pouvoir exister » entretien de Virginie Andriamirado avec Kangni Alem, mai 2008, Bordeaux. <http://www.aficultures.com/php/index.php?nav=article&no=8085>.) » A ce sujet, rappelons un échange entre Kangni Alem et un blogueur nommé Semina – sur le blog littéraire de l'écrivain, lequel s'insurge contre le fait que les écrivains africains se soucient très peu de l'image de l'Afrique. Dans une lettre ouverte à Kangni Alem intitulée « Playdoyer [sic] pour une littérature sans concession à l'exotisme du pire », cette blogueur accuse, dans une critique sans concession, les écrivains africains de noircir le tableau africain : « Franchement quelle différence entre ce que fait [Stephen] SMITH [l'auteur de *Negrologie : pourquoi l'Afrique meurt*] et ce que font nos chers "écrivains africains" ? Ceux qui nous vendent pour deux francs trois sous du fantasme de la *Mère dévoreuse*. Ceux qui nous peignent une Afrique peuplée de canailles et de charlatans, de doubles maléfiques, de bêtes sauvages, de polygames et autres cannibales..., l'intérieur de la nuit (sic) sourdant de ricanements. « *L'Afrique est le paradis naturel de la cruauté...* » N'importe lequel de nos littérateurs pourrait glisser cela dans son œuvre ... » (<http://togopages.net/blog/?p=756>). Voir aussi la réaction de Kangni Alem « Lettre à Semina, de la part d'un littérateur sans chapelle » <http://togopages.net/blog/?p=767>

²⁶⁷ La littérature contemporaine mondiale regorge d'exemples d'auteurs qui situent l'intrigue de leurs œuvres dans les pays autres que le leur, et sans que cela pose un quelconque problème. Dans la littérature française, par exemple, on citera, *Madame Bâ* d'Érik Orsenna, Paris, Fayard/Stock, 2003.

²⁶⁸ Éloïse Brezault, *Afrique, parole d'écrivains*, p. 376.

s'approcher de plus en plus de cette question essentielle, la place de l'être humain au cœur de l'existence collective ou personnelle²⁶⁹.

2.1. La transculturalisation de l'espace

Dans le roman africain, l'espace s'articule de différentes manières, comme l'a montré Florence Paravy dans son étude *L'espace dans le roman africain francophone contemporain*. Par exemple, elle note que le roman africain s'installe dans les espaces ethnique, national et international. La présence de ce dernier s'explique, selon elle, par l'importance des relations internationales des Africains avec l'Occident. :

L'importance accordée à l'espace international dans le roman illustre celle que les intellectuels africains en général ont toujours prêtée aux relations avec l'Occident dans leurs réflexions sur les problèmes africains contemporains. L'histoire de l'Afrique (système colonial, puis néocolonial) constitue naturellement un facteur d'explication de ce phénomène. Observation, définition et représentation de l'Afrique ne peuvent se faire, semble-t-il, et ce même dans le roman, qu'en corrélation avec l'espace occidental, qui pèse de tout son poids historique, politique, économique et culturel sur les destinées de l'Afrique²⁷⁰.

En outre, on distingue l'espace transculturel, observable surtout chez les écrivains de la double conscience globale et esthétique. À la différence de l'espace international, l'espace transculturel est déterminé par exemple par un certain nombre de caractéristiques dont la quête et traversée, la présence de personnages-sujets. Dans l'œuvre de Sami Tchak, la transculturalisation de l'espace est générée par une écriture qui s'est démarquée du « terroir » pour devenir celle du « territoire²⁷¹. » Cette écriture

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 382.

²⁷⁰ Florence Paravy, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 124.

²⁷¹ Émile Ollivier, « Un travail de taupe : écrire avec un stigmate de migrant », *Possibles*, vol. 8, numéro 4, 1984, p. 112.

opère ainsi, pour emprunter les formules de Deleuze et Guattari, une déterritorialisation qui est en même temps compensée par une reterritorialisation²⁷².

2.1.1. Une affinité littéraire : la prédilection pour l'univers latino-américain

Sami Tchak n'est pas le seul auteur africain à tisser une affinité littéraire avec l'univers culturel latino-américain²⁷³. Son affinité s'insère dans ce mouvement de reterritorialisation, qui laisse place à une complète réalisation de sa nouvelle conception romanesque. L'univers géographique latino-américain, dans lequel il installe son œuvre, s'avère un espace-miroir, un espace polysémique où se déploient des narrations multiformes à caractère universaliste. Dans la configuration de cet espace, l'auteur use d'une double stratégie : dans certains romans, le cadre du récit est nommé et précisé, d'autres situent la narration dans une toponymie fictive, imprécise, mais dont des indices ou allusions amènent le lecteur à deviner ou à supposer le lieu réel de l'intrigue. Contrairement à Nimrod qui voit dans ce jeu de masques une peur de l'auteur de nommer les choses, on peut dire que ce procédé sert à la transculturalisation de l'espace, laquelle prend diverses formes. Par exemple, dans *La fête des masques*²⁷⁴, le cadre du récit n'est pas précisé, il est plutôt désigné sous l'appellation métaphorique de « Ce Qui Nous Sert de Pays. » Au regard des différents sujets abordés, le roman suscite plusieurs lectures. D'une part, on peut bien penser

²⁷² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 37. Cf. aussi Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Introduction : Rhizome », dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 9-37.

²⁷³ On peut citer Sony Labou Tansi. Voir à ce sujet l'analyse de Josias Semujanga, « Du roman comme art de la métamorphose. *La vie et demie* », dans *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, op.cit., p.131-148.

²⁷⁴ Sami Tchak, *La fête des masques*, roman, Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2004. Pour citer ce roman dans la suite du texte, il sera désigné FDM suivi de la page.

que la narration se joue dans un pays latino-américain, puisqu'il y a des indices clairs qui y renvoient : l'intrigue se déroule sur une île, un endroit touristique, situé au bord de l'Océan Atlantique. L'onomastique des personnages « Carlos, Antonio, Gustavo, Reinaldo » et des lieux (la buvette La Estrella. Mercado Grande) ne laisse aucun doute sur l'identité hispanique du cadre du récit. Il faut noter que *La fête des masques* se déroule dans un milieu urbain, mais contrairement aux autres romans de Sami Tchak, où l'espace urbain fait l'objet de descriptions et de commentaires de la part des narrateurs et personnages, on note dans ce roman très peu de détails à ce sujet.

Un autre élément montrant que le roman a pour cadre un pays d'Amérique latine a trait à la présence du personnage-enfant Antonio, que le lecteur retrouve aussi dans *Filles de Mexico*²⁷⁵ ayant pour cadre Mexico et Bogota. Ici, l'écrivain Djibril Nawo, en faisant la connaissance de cet enfant de rue, compte pouvoir en faire un personnage de ses romans: « Comment tu t'appelles? Il me dit : Antonio. Et je sus que le petit Antonio de Mexico allait devenir un jour le héros de l'un de mes romans. [...] Je peux te prendre en photo, Antonio? [...] c'est pourquoi je le pris en photo avant de m'éloigner précipitamment, tout en restant convaincu qu'il ne quitterait plus jamais ma mémoire, du moins pas avant que je l'aie recrée dans le roman » (F, 46-47). Mais ici, le narrateur n'est pas sûr de la nationalité de l'enfant Antonio : « Peut-être que ce gamin n'est pas mexicain! Peut-être! » (F, 47) Tous ces indices peuvent amener le lecteur à situer le roman dans un pays quelconque d'Amérique latine. C'est ainsi que Bernard Mouralis pense au pays de Fidel Castro : « l'action se situe dans un

²⁷⁵ Sami Tchak, *Filles de Mexico*, roman, Paris, Mercure de France, 2008. Pour citer ce roman dans la suite du texte, il sera désigné F suivi de la page.

pays antillais de langue espagnole – on reconnaît Cuba –²⁷⁶ » tout comme Baguissoga Satra qui note : « Même si *La fête des masques* dénonce l'ère des errements politiques d'un pays imaginaire d'Amérique latine, on peut facilement l'identifier à l'époque castriste²⁷⁷. »

Le choix d'une toponymie fictive répond sans doute à la stratégie de construire un espace narratif où peut se lire en filigrane un autre endroit géographique et culturel. En effet, le lecteur peut aussi bien imaginer que *La fête des masques* se passe dans un pays africain à travers la représentation des hommes politiques dans des régimes dictatoriaux. Ainsi, le critique congolais Boniface Mongo-Mboussa n'hésite pas à parler de « tauromachie au cœur du Sahel²⁷⁸. » Selom Gbanou aussi situe ce cadre imaginaire dans « un pays perdu dans un coin d'Afrique²⁷⁹. »

De même, *Le paradis des chiots*²⁸⁰ s'installe dans un cadre imaginaire, un bidonville d'Amérique latine, nommé El Paraiso. Ce roman recèle à peine d'indices qui permettent de localiser le pays en question, à l'exception du lieu dénommé « Eldorado » qui donne à penser que l'action se déroulerait en Colombie. Cet espace « El Paraiso » apparaît également dans *Filles de Mexico*, plus précisément dans la partie de la narration qui a pour cadre Bogota. Mais peu importe ici de vouloir mettre un nom sur le lieu de la narration, dans la mesure où le sort des enfants de rue, qui est

²⁷⁶ Bernard Muralis, « Discours du roman et discours social dans l'œuvre de Sami Tchak », dans Alpha Ousmane Barry (dir.), *Pour une sémiotique du discours littéraire postcolonial d'Afrique francophone*, op.cit., p. 70.

²⁷⁷ Baguissoga Satra, *Les audaces érotiques dans l'écriture de Sami Tchak*, op. cit., p. 167.

²⁷⁸ « Sami Tchak : La tauromachie au cœur du Sahel », [Entretien avec l'auteur], Boniface Mongo-Mboussa, *L'indocilité. Supplément au désir d'Afrique*, op.cit., p. 81-89.

²⁷⁹ Sélom Komlan Gbanou, « La marge et le large. Sami Tchak entre la norme et l'écart », dans Isaac Bazié et Peter Klaus (dir.), *Canon national et constructions identitaires : les nouvelles littératures francophones* (Neue Romania), op. cit., p. 140.

²⁸⁰ Sami Tchak, *Le paradis des chiots*, roman, Paris, Mercure de France, 2006. Pour citer ce roman dans la suite du texte, il sera désigné PC suivi de la page.

au cœur de *Le paradis des chiots*, est un phénomène qui s'étend à toute l'Amérique latine. Dans ce sens, on se rappelle que *Filles de Mexico* évoque au passage les enfants de la rue à l'instar du personnage Antonio. Ici, le narrateur use de son jeu citationnel pour faire ressortir la dimension continentale de la marginalisation sociale des enfants :

Dans mon dos je sentais son regard, une sorte de sollicitation insistante. Je me retournai, en effet, le gamin m'accompagnait de son regard [...]. Je me rappelai alors les propos de Deliz, l'artiste qui vouait sa vie aux gens sans importance. Me revinrent à l'esprit des passages entiers de textes que j'avais lus sur les enfants de rue de Mexico : « Dans la Centrale d'approvisionnement de Mexico, les plus grandes halles d'Amérique latine sur 360 hectares, le secrétariat de l'action sociale de la ville de Mexico a ouvert une auberge réservée aux enfants travailleurs. [...] La grande majorité des enfants travailleurs ne sont pas nés dans la mégalopole. Ils viennent des États les plus pauvres au sud du pays ou d'Amérique centrale » (F, 47).

Dans « El Paraiso », cet espace imprécis d'Amérique latine, le lecteur peut également lire d'autres horizons culturels, étant donné que la marginalisation sociale des enfants s'avère un phénomène global. Il peut ainsi rapprocher la situation des enfants de rue d'El Paraiso de celle des enfants en Afrique. À travers le jeu de masques qui rend l'espace polysémique, transculturel, le projet romanesque de Sami Tchak apparaît comme un « opérateur de raccordement d'espaces²⁸¹. »

La transculturalisation de l'espace se manifeste également dans les romans où l'univers sud-américain est nommément précisé. Mais l'« opération littéraire sur les espaces²⁸² » prend ici d'autres formes. L'espace narratif se caractérise surtout par un éclatement significatif, généré par une prolifération de sujets soumis à un mouvement de traversée.

²⁸¹ Xavier Garnier et Pierre Zoberman, Introduction, dans Xavier Garnier et Pierre Zoberman (dir), *Où'est-ce qu'un espace littéraire?* Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006, p. 12.

²⁸² *Ibid.*, p. 12.

Dans *Filles de Mexico*, les divers personnages sont portés vers d'autres horizons culturels. Djibril Nawo est togolais (mais il a aussi la citoyenneté française). Il est invité à Mexico pour donner une conférence dans un prestigieux centre de recherche, le « Centro de Estudios de Asia y Africa », lieu marquant de la transculturalité, lequel accueille en son sein des étudiants de diverses nationalités issues de l'Amérique latine. La colombienne Deliz Gamboa a fait une partie de ses études à Paris où elle a vécu pendant quatre ans (F, 33). Mais l'identité transculturelle de ce personnage féminin ne se nourrit pas seulement aux sources intellectuelles. Femme de mœurs légères, elle avoue avoir eu des fréquentations avec des hommes de tous les horizons culturels et géographiques : « Deliz Gamboa me prit la main, elle me la serra fort. J'ai connu beaucoup d'hommes, me dit-elle sans aucun préambule. Des Chinois, des Indiens, des Blancs, des Noirs, des métis » (F, 36).

Chez certains personnages, la « trame du mouvement humain²⁸³ » conduit à un désintérêt pour le pays d'origine. C'est le cas notamment de Marcel Rastignac, désigné comme le « vieux Rastignac » par le narrateur – un clin d'œil intertextuel au personnage balzacien. Ce Parisien, diplomate, qui semble avoir au moins « soixante-quinze ans », affirme être « né à Paris le jour même où Proust mourait, le 18 novembre 1922 » (F, 109). Son long séjour en Colombie, qu'il n'a plus quittée depuis qu'il est tombé amoureux d'un garçon, lui a fait perdre son attachement affectif pour sa patrie : « Et ça fait trente ans que je vis en Colombie, dix ans que je n'ai plus revu la France. C'est maintenant un pays sans intérêt pour moi, vous savez, la France est

²⁸³ Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, op.cit., p. 69.

un pays sans intérêt, vous n'êtes pas d'accord avec moi ? » (F, 110) Le cas du vieux Rastignac n'est pas unique ; le narrateur Djibril Nawo a sans doute rencontré d'autres individus habités par le même dédain pour leur pays d'origine : « Curieux le nombre de Françaises et de Français qu'il avait rencontrés dans le monde et qui semblaient ne puiser leur énergie que dans le mépris fanatique de leur pays d'origine et dans l'amour tout aussi fanatique de leur pays d'accueil » (F, 110).

Dans *Filles de Mexico*, la narration s'est totalement déplacée de Mexico à Bogota. Ce changement spatial est déterminé par la complicité intellectuelle et sexuelle qui s'est nouée entre les deux écrivains Nawo Djibril et Gamboa Deliz. Le Togolais poursuit son séjour sud-américain par une visite chez cette dernière à Bogota, où il vivra de nouvelles aventures transculturelles.

Dans *Hermína*²⁸⁴, la traversée spatiale paraît beaucoup plus dense et dépasse le cadre latino-américain, comme le signale le paratexte éditorial :

Hermína, c'est un voyage à travers l'espace (le Mexique, Cuba, Haïti, Paris, Miami...), le temps, les philosophies, la création, la chair qui se fait livres et les livres qui se font chair, les identités perdues et les fantasmes. C'est aussi un regard lucide sur les joies et les tourments de la vie incarnés par des personnages tous plus inquiétants, plus attachants les uns que les autres [...].

Ce roman foisonnant de personnages est celui des rencontres humaines et amoureuses qui se font et se défont au gré des circonstances. Heberto, l'un des principaux personnages du roman, ayant fait la connaissance d'Ingrid Himmler, quitte son île natale (sans doute le Cuba) pour suivre sa nouvelle conquête dans son pays natal, un pays situé en Europe, mais qui n'est pas nommément désigné. On peut dire que le lecteur a souvent tendance à mettre un nom sur une toponymie imaginaire. Dans le

²⁸⁴ Sami Tchak, *Hermína*, roman, Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2003. Pour citer ce roman dans la suite du texte, il sera désigné H suivi de la page.

cas précis, l'onomastique allemande fait d'abord penser à un pays germanophone. Le lecteur est dans un premier temps conforté dans ce jeu de devinette par un autre nom à consonance allemande, Karl, le concierge de l'immeuble où habite Ingrid Himmler. Dans cette séquence narrative s'observe également le jeu de Sami Tchak qui consiste à ne pas nommer le lieu du récit, et à laisser ainsi au lecteur le soin de se faire lui-même une idée à travers quelques touches descriptives. C'est ainsi qu'Heberto livre ses premières impressions de sa nouvelle ville à son arrivée :

La ville se déployait sous ses yeux en un océan de termitières de béton dont la beauté lui échappait. Cette ville ne correspondait point à l'idée qu'il s'en faisait ; malgré les descriptions de certains écrivains et ce qu'en avaient montré beaucoup de films, il avait l'impression de s'introduire dans une étrangeté absolue dont le massif corps d'Ingrid Himmler n'aura été que la métaphore. Cette ville à nulle autre comparable lui inspirait une grande frayeur, il avait l'impression de revivre ses peurs enfantines quand, seul dans sa chambre, il craignait que les ténèbres ne se transformassent en un lieu pour le dévorer. La ville, vue de n'importe quel côté, ne le rassurait nullement, elle semblait plutôt prendre son pied à lui faire peur, à décourager son envie de nouer contact avec elle » (H, 91).

Si au départ, le lecteur situe l'arrivée d'Heberto dans un espace germanophone, la suite de la narration ne confirmera pas forcément cette supposition : non seulement le déroulement de l'intrigue va donner lieu à un autre déplacement spatial notamment en Allemagne, pays qui est nommément précisé, mais aussi on note des indices qui font penser qu'il pourrait s'agir de Paris, qui figure parmi les villes mentionnées sur la quatrième de couverture. Après l'échec de son aventure amoureuse avec Ingrid Himmel, Heberto va vivre dans la même ville de nouvelles aventures insolites. Par exemple, la rencontre avec le tunisien Rachid, l'immigré ayant réussi en affaires, la participation à la conférence sur les zoos humains où les conférenciers avaient simplement plagié les textes (publiés sur la toile) des spécialistes français en la matière tels que Pascal Blanchard et Nicolas Bancel (des noms réels) peuvent donner

à penser que les nouvelles aventures d'Heberto se déroulent sans doute dans la Ville lumière, espace qui prend une place considérable dans la suite de la narration.

Autant le narrateur n'a pas dévoilé l'identité de la ville d'Ingrid Himmler, autant il est explicite sur l'espace allemand. La rencontre d'Heberto avec Mira, un personnage singulier comme les autres, donne lieu à la convocation de l'Allemagne comme lieu de récit. Mira allait passer ses vacances avec son amour Marc Olivier au pays de Goethe, où elle avait eu à tromper, lors d'une soirée dansante, son conjoint de manière fort audacieuse avec un Allemand nommé Fritz Haarmann. À travers ce personnage, la séquence narrative convoque un pan du passé allemand. La référence historique consiste à montrer que cet amant de Mira porte bien son nom, puisqu'il s'est comporté comme un homme dont la bestialité rappelle celle du célèbre criminel allemand du même nom : il a sauvagement battu à mort Mira enceinte de lui. Le lecteur non averti n'aurait pas pu saisir le sens de cette allusion à l'Histoire. Mais le narrateur l'y aide en donnant des précisions qui relèvent parfois d'un jeu d'érudition chez Sami Tchak :

L'analogie avec Jack l'Éventreur n'en fut alors que plus évidente pour Fritz Haarmann, lui-même qui portait le nom et le prénom de l'un des deux plus célèbres criminels allemands de l'époque pré-hitlérienne, années 1920-1930 (Fritz Haarmann, surnommé le boucher d'Hanovre, et Peter Kürten, le vampire de Düsseldorf), ceux dont l'histoire avait inspiré à Fritz Lang son premier film parlant, *M. le Maudit* (H, 301).

Parmi le florilège de personnages qui traversent *Hermina*, il en est qui abhorrent la traversée spatiale. C'est le cas du Cubain Chingerano, brillant intellectuel, qui n'aimerait pas quitter sa terre natale pour d'autres cieux, et où il est pourtant mal loti, malgré ses brillantes études doctorales. Aussi refuse-t-il une bourse postdoctorale pour Miami, malgré ses conditions de vie misérables. Il assimile l'exil volontaire à la

souffrance. Pour montrer que le personnage est un obstiné intellectuel, qui prend pour parole d'évangile ses lectures romanesques, le narrateur use ici d'un procédé intertextuel qui met en lumière comment la réalité et la fiction tendent à se confondre dans l'esprit de ce passionné de la littérature cubaine :

Son ex-directeur de thèse [...] lui avait trouvé une bourse de recherche post-doctorale à Miami, ce qui lui aurait permis de quitter l'île et de continuer, dans de meilleures conditions, ses travaux sur Alejo Carpentier. Mais il ne voulut pas quitter son île.

Il avait cité un passage d'*Avant la nuit* de Reinaldo Arenas pour justifier son choix : « Je m'aperçois que pour un expatrié il n'y a aucun endroit où l'on puisse vivre ; il n'existe aucun endroit, car celui où nous avons rêvé, où nous avons découvert un paysage, lu notre premier livre, eu notre première aventure amoureuse, demeure l'endroit rêvé, en exil, on n'est plus qu'un fantôme, l'ombre de quelqu'un qui ne peut jamais attendre sa propre réalité ; je n'existe pas depuis que je suis en exil ; depuis lors, j'ai commencé à fuir de moi-même. »

- Prof, depuis que j'ai lu ces lignes, j'ai juré de ne jamais quitter mon enfer pour l'enfer des autres. Arenas m'a sauvé.

- Ici, tu seras un gâchis.

- Ailleurs, je serais une merde (H, 146).

La réticence de Chingareno à quitter son île natale se fonde sur une mauvaise lecture ou une interprétation erronée de la pensée de l'écrivain cubain Reinaldo Arenas. C'est du moins l'avis de son ancien directeur de thèse qui essaie en vain de le ramener à la raison en lui faisant comprendre qu'il n'a pas le même parcours de vie que Reinaldo Arenas. À travers les arguments du professeur visant à convaincre l'étudiant de l'utilité d'aller vers d'autres horizons culturels, le roman touche du doigt la dimension transculturelle de la littérature : « Et puis, remarque, en feignant de n'avoir aucun lieu qui lui convînt, Arenas s'est fait habitant de la planète par son œuvre littéraire. Écoute ! Il y a des moments où pour mieux habiter son pays il faut le quitter » (H, 147). On verra que Chingareno, à vrai dire, s'identifiait totalement à l'écrivain Reinaldo Arenas, puisqu'il va, tout comme ce dernier, se donner la mort

par noyade en « exil ». En effet, il n'a pas pu supporter son séjour involontaire à Miami en compagnie de sa conjointe Nora.

D'autres réflexions amorcées sur la traversée spatiale font ressortir l'essence transculturelle de l'espace, c'est-à-dire que ce dernier est en réalité ouvert et accessible à tous : c'est son infinité qui amène les hommes à en faire une division, coupure artificielle afin de pouvoir s'y repérer :

Un jour, un journaliste français m'avait dit, le plus sérieusement du monde : « Vos problèmes à vous, ce sont les frontières de vos pays, elles sont artificielles et je crois que ça empêche le développement ». J'aurais voulu croire qu'il plaisantait, qu'il ne pouvait pas être sérieux. Mais il était sérieux et il avait dit ce qu'il pensait. Alors, à quoi bon lui dire que toutes les frontières sont artificielles, que frontières cela signifie l'artifice des humains pour lire l'espace, artifice nécessaire pour ordonner l'espace ? Je lui aurais dit que la France a les frontières les plus artificielles, un pays éparpillé aux quatre coins du monde. Alors, qu'on ne me dise pas que les frontières constituent mon problème. Mais, à l'aéroport où il y a ce mélange de races, ce grouillement fusionnel, alors que d'autres auraient pensé à leur Tout-Monde, ce sont les frontières qui se dressent dans ma tête. [...] Et ces frontières, qu'il faut traverser dans tous les sens, que chaque voyageur doit traverser, elles me rappellent que partout je suis étranger [...] (H, 152-153).

Samuel, l'auteur de ce propos, s'avère le double de Sami Tchak. Comme on le voit, ce dernier s'auto-représente, mais de manière détournée dans *Hermina*. Samuel, n'est pas originaire de l'espace sud-américain. Africain, il est donc de passage sur cette île (Cuba). Il affirme avoir quitté son pays depuis longtemps : « je me sens déjà un peu lié au pays où je vis depuis plus de seize ans » (H, 168). Non seulement le prénom Sami, le diminutif de Samuel, constitue un indice qui renvoie à cette autoreprésentation, mais encore Samuel fait une description érotique, sans le nommer, de la carte géographique de son pays, dans lequel le lecteur peut reconnaître le Togo, le pays de l'auteur : « [...] j'ai un coin qui est mon pays, une sorte de phallus qui se dresse à partir de l'océan Atlantique, se faufile entre deux autres pays et va loger sa

tête dans le cul d'un troisième pays, j'ai un pays sodomite actif, qui porte un autre pays sur son gland » (H, 153). Une autre allusion qui ne trompe pas ressort du discours suivant de Chingareno à l'endroit de Samuel : « Il suffit à n'importe quel idiot de passer deux semaines ici pour se croire suffisamment informé sur nos problèmes et écrire *La prostitution à ...* » (H, 142). Voilà une allusion claire à Sami Tchak qui a passé sept mois de recherche à Cuba, qui lui ont permis d'écrire l'essai *La Prostitution à Cuba*²⁸⁵. L'autoreprésentation²⁸⁶, articulée ici sous forme d'autodérision, peut être perçue comme l'une des raisons de la prédilection de l'auteur pour l'espace sud-américain, dans la mesure où son œuvre peut se lire par endroits comme une narration de voyage.

Nombre de personnages tchakiens peuvent être qualifiés d'explorateurs d'espaces culturels. Certains essaient de relativiser la portée de leur traversée spatiale, comme c'est le cas chez Mira :

Voyager ? Elle avait beaucoup voyagé, elle avait fait tous les coins du monde. [...] Mais les voyages, qui seraient la meilleure façon de découvrir le monde, deviennent vite lassants, ils ne permettent que le constat d'une chose : sous des dehors très variés, toutes les sociétés du monde ne sont finalement que la même singerie de l'Occident dont elles ne réaliseront jamais les prouesses, mais dont elles partagent les pires désillusions. Et à quoi ça sert de voyager pour se retrouver dans des hôtels qui présentent partout, même au milieu des sauvages, des caractéristiques identiques ? Vivre chez l'habitant, comme on le dit, ne change rien ; partout on devient témoin de la même misère et objet des mêmes attentions intéressées. Le dépaysement n'est que de courte durée. Elle avait renoncé aux voyages ou ne se déplaçait finalement plus qu'à l'intérieur de l'Europe (H, 295-296).

Cependant, en dépit du décentrement spatial, Sami Tchak n'évacue pas totalement l'Afrique de son écriture romanesque.

²⁸⁵ Sami Tchak, *La prostitution à Cuba. Communisme, ruses et débrouille*, préface d'Eduardo Manet, Paris, L'Harmattan, 1999.

²⁸⁶ L'autoreprésentation est également observable dans *Filles de Mexico*.

2.1.2. Discours sur l'Afrique

Si *Place des Fêtes*, qui se passe en France, pose un regard ouvertement critique sur l'Afrique et les Africains, les romans ayant pour cadre l'espace latino-américain font apparaître deux types de discours sur le continent africain : le discours allusif et le discours explicite.

Le discours explicite est présent notamment dans *Filles de Mexico*, à travers le personnage de Djibril Nawo, un Togolais naturalisé français. Dans ce roman, on distingue deux perspectives narratives distinctes : dans la première partie, la narration à la première personne est assumée par Djibril Nawo, alors que la deuxième partie est prise en charge par un narrateur à la troisième personne.

Djibril Nawo décline son identité et le motif de son voyage : « Moi, un togolais, je suis arrivé de La Havane, mais je ne retournerai pas à la Havane, j'y avais terminé mes recherches sur la prostitution (sept mois de recherche) » (F, 27). Sa présence peut être analysée d'un double point de vue imagologique : d'une part sa perception par les autochtones (l'étranger tel qu'il est vu) et d'autre part, son regard sur le pays visité. L'expérience de l'altérité vécue par Djibril Nawo va du mépris à la fascination, comme le signale la quatrième de couverture : « Il suscite le mépris chez les uns, la fascination et le désir chez les autres. » Ses scarifications faciales ne passent pas inaperçues, et suscitent diverses réactions : « Candelario Canclini, un doctorant venu du Costa Rica [...] fut le premier à me dire que mon visage était beau comme un masque lobi, à cause des scarifications » (F, 28). On lui demande s'il a « été giflé par un lion » (F, 30). Djibril Nawo n'est pas non plus épargné par les discriminations racistes habituelles : il se voit raillé, tendre une banane sur les lieux publics. Même

les attaques racistes se manifestent aussi sur le plan du langage : « Comme tu es nègre, il va te raconter des histoires de nègre » (F, 62). Le sens du mot nègre renvoie à la sous-humanité : « [...] nous avons voulu, sur un coup de tête, nous amuser avec un nègre, nous avons voulu rigoler un peu, et puis tu es devenu un être humain » (F, 17-18). Outre ces stéréotypes séculaires, Djibril Nawo n'échappe pas au regard totalisant, qui perçoit l'Afrique comme une entité homogène. Mais cette image est aussi lourde de conséquences, surtout pour le chercheur invité à donner une conférence sur un sujet ayant trait à l'Afrique, dans la mesure où elle suscite une énorme attente. Cette idée reçue voudrait que tout Africain soit à même de parler de toute l'Afrique : « Ils voulaient que je leur parle de l'Afrique ! Comme si moi je pouvais me permettre d'inviter un Mexicain ou un Colombien au Togo comme ça et de lui dire : Parle-nous de l'Amérique » (F, 28). La vision pessimiste tendant à faire de l'Afrique le lieu de la négativité est également convoquée : « Qu'est-ce que tu as ? Des mauvaises nouvelles d'Afrique ? Mais l'Afrique est une mauvaise nouvelle en soi, qu'est-ce qui peut donc t'arriver de pire, hein ? » (F, 155-156)

Il faut toutefois noter qu'une certaine perception négative de l'Afrique, articulée du point de vue de « l'Autre », rejoint parfois celle des personnages africains (ils avancent souvent masqués) qui n'hésitent pas à poser un regard sans concession sur les dérives de leur terre natale. C'est dans ce contexte qu'on peut situer le constat critique de Djibril Nawo à propos des conditions de travail misérables des professeurs dans son pays d'origine : « En fait, je parlais des bureaux, mais les professeurs n'étaient pas mal. Pourquoi la beauté des bureaux te frappe-t-elle ? C'est parce que

j'aurais voulu voir le bureau du recteur de l'université de mon pays. Il m'a dit : Togo, j'ai dit : oui, Togo. Candelario a répété Togo. J'ai répété : Togo » (F, 28).

Quant au discours implicite sur l'Afrique, il transparaît dans des réflexions, points de vue et constatations articulés par divers personnages. L'interprétation nécessite ici à la fois une lecture référentielle, qui fait appel à la connaissance du lecteur, et une lecture intertextuelle, l'intertextualité étant entendue aussi comme « catégorie sociologique²⁸⁷. »

Filles de Mexico établit un lien intertextuel entre les espaces géographiques africain et latino-américain par le biais de deux titres africains : la première partie de la narration qui se déroule à Mexico a pour titre « ville cruelle » (allusion faite au roman *Ville cruelle* de Mongo Beti), tandis que la seconde ayant pour cadre Bogota est intitulée « La ville où nul ne meurt » (en référence au roman de Bernard Dadié). Cette connexion intertextuelle a pour objectif de suggérer, en ce qui concerne les violences urbaines, des ressemblances entre ces deux univers.

Le discours implicite se lit comme une critique des tares des sociétés africaines. Il se déploie ici un mouvement interdiscursif où les personnages et les narrateurs apparaissent comme des relais des critiques articulées souvent dans divers essais portant sur les maux de la « postcolonie ».

Dans *Hermina*, Heberto, (le lecteur découvrira qu'il est de race noire) tient un discours sur son île (sans doute le Cuba) lequel, en réalité, est aussi valable pour le continent africain. Son île natale est un espace-miroir qui reflète le mal africain. Ce personnage présente un parcours qui ressemble à certains endroits à celui de Sami

²⁸⁷ Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique, op.cit.*, p. 138.

Tchak lui-même (naissance au village, licencié en philosophie, professeur de philo dans un lycée public). Il décide d'abandonner le village où il ne se sent pas à l'aise à cause des conditions de vie archaïques et arriérées. Même si son île natale (le Cuba) présente des racines culturelles africaines, le lecteur n'a pas du mal à reconnaître que ce discours vise en fait l'Afrique :

Heberto Prada avait eu, lui aussi, à couper avec ses origines, mais pour d'autres raisons. Il avait compris que le village était stérile, que son coin natal était un fardeau, une entrave à ses ambitions. [...] il avait décidé de biffer Quintero de sa mémoire. Il s'était mis à haïr ce village, à haïr d'ailleurs tous les villages où les croyances les plus grotesques tenaient lieu de sagesse. Ces coins étaient, selon lui, bourrés d'hommes et de femmes encore à l'âge de pierre, qui partageaient beaucoup de choses avec les animaux, des êtres humains confinés dans leur stupide mentalité, qui n'avaient avec le monde moderne que de très lointains rapports grâce à leur insignifiante intégration à l'économie capitaliste, à leur dérisoire statut d'outils de production dont on pourrait bien se passer aujourd'hui (H, 32-33).

À travers ce reniement des racines, marqué par des gestes de souillure des lieux symboliques, c'est une certaine Afrique obscurantiste qui se trouve stigmatisée :

Il lui fallait quitter son village, ne plus jamais le revoir, renier cette partie de la terre qui ne représentait rien du tout aux yeux du monde. [...] il était allé pisser dans la rivière qui fournissait de l'eau à la population de Quintero et cracher sur la tombe d'un chef mort dix ans plus tôt. Comme si ces deux gestes forts n'avaient pas suffi, il avait profité aussi du fait que tous les paysans étaient en train de dormir, incapables de faire des rêves au-delà des besoins de leur ventre, pour chier sur la pierre souillée du sang des bêtes sacrifiées, une vulgaire pierre qu'ils appelaient leur fétiche protecteur et au pied de laquelle ils se prosternaient et pleurnichaient quand ils étaient frappés par des fléaux qu'on combattait ailleurs avec les ressources de l'intelligence humaine. Il n'avait plus pour son coin et pour tout ce qui aurait pu le lui rappeler qu'un grand mépris » (H, 33-34).

En réalité, ce point de vue stigmatisant les croyances religieuses s'insère dans des discours critiques des éléments culturels qui semblent représenter des obstacles pour le progrès du continent africain. Par exemple, il fait écho à Daniel Étounga-Manguelle qui se demandait, en référence aux programmes d'ajustement structurel imposés aux pays africains par le FMI et la Banque Mondiale, si l'Afrique a besoin

d'un programme d'ajustement culturel²⁸⁸. De même, il rappelle le pamphlet du philosophe ivoirien Boa Thiémélé Ramsès contre les croyances surnaturelles en Afrique²⁸⁹.

Les allusions à l'Afrique deviennent parfois plus claires avec des termes qui expriment la comparaison : « Cette île est, comme tous les pays qui lui ressemblent, condamnée » (H, 24). Comme on le voit, c'est l'état de déliquescence des pays africains qui est souligné : « Des États qui meurent. Bon, ils n'ont jamais été autre chose que des bricolages pour sous-développés. Mais ils meurent, c'est facile à voir, ils crèvent, nos États, comme des chiens errants » (H, 24). Ce discours du personnage a une coloration pessimiste et fait penser à l'ouvrage controversé *Negrologie. Pourquoi l'Afrique meurt* de Stephen Smith²⁹⁰. En effet, parler de la mort de l'Afrique traduit une vision pessimiste, laquelle suscite souvent un contre-discours. Par exemple, dans son ouvrage *De la Postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Achille Mbembé affirme que « le discours afro-pessimiste est un discours malveillant et irrationnel. De manière générale, on le reconnaît à sa manière d'expression – se déployant sans frein, dans une sorte de vierge énergie et d'absence de discipline. Discours d'une certaine forme de folie donc, parfois insensé, souvent distrait, jamais loin de l'injure [...]»²⁹¹. » Même si le choix du mode allusif chez Sami Tchak n'autorise pas à reprocher directement à son œuvre de noircir le tableau africain, d'en propager une vision pessimiste, l'on reconnaît souvent dans son

²⁸⁸ Daniel Étounga-Manguelle, *L'Afrique a-t-elle besoin d'un programme d'ajustement culturel ?*, Ivry-sur-Seine, Éditions Nouvelles du Sud, 1991. Ici, l'auteur pense qu'il faut engager une « révolution culturelle » pour pouvoir sortir l'Afrique de sa « torpeur ».

²⁸⁹ Boa Thiémélé Ramsès, *La sorcellerie n'existe pas*, Abidjan, Éditions Cerap, 2010.

²⁹⁰ Stephen Smith, *Negrologie. Pourquoi l'Afrique meurt*, Paris, Calmann-Lévy, 2003.

²⁹¹ Achille Mbembé, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Avant-propos à la seconde édition, Paris, Karthala, 2000, p. IX.

discours nombre de termes injurieux, mais qui, d'un autre point de vue, semblent aussi exprimer la colère impuissante des personnages ou des narrateurs.

Le discours passe au crible les aspects majeurs du mal africain. Il fustige aussi la démission de l'élite intellectuelle qui apparaît aux yeux d'Heberto comme des pseudo-intellectuels : « Ceux qui se disent élite intellectuelle, souvent des gens à l'esprit obtus, qui ont une tête plus vide qu'un ballon crevé » (H, 26). Comme on le constate, des termes injurieux apparaissent également dans cette critique de l'intellectuel africain, lequel fait aussi l'objet de diverses études²⁹².

La conduite des affaires politiques est également incriminée : « C'est ce qui m'a poussé à refuser de suivre les pas de mon père, sinon j'aurais pu choisir la politique, mais cela m'a appris aussi à faire le singe comme mon père. [...] c'est impossible de parvenir à quelque chose sans passer par les singeries quand on est issu d'un peuple à genoux pour l'éternité » (H, 23). On perçoit par exemple dans ce discours la critique de « la politique du ventre²⁹³ » érigée en mode de gouvernement dans des pays africains. Dans la même veine, Heberto reprouve tous les discours tendant à faire croire qu'il revient à la « société civile » de se substituer à l'État, en assumant le rôle du principal levier du développement du pays :

Certains imbéciles s'en réjouissent et ils ont des mots barbares pour qualifier ce phénomène, ils l'appellent la désétatisation et soutiennent que cela permettra à la société civile de se prendre en charge, de s'assumer, que c'est la société civile qui fera le développement que les États n'ont jamais réussi à enclencher. Pensées de sous-développés, et avec ça on ose parfois se comparer avec les autres, hein ? » (H, 25)

²⁹² Roland Ahoueleté Yaovi Holou, *La faillite des cadres et intellectuels africains*, Paris, L'Harmattan, 2008; – Mosé Chimoun, « L'intellectuel africain : incarnation de la médiocrité? », *Éthiopiennes*, n° 73, (Littérature, philosophie et art), 2^{ème} semestre 2004, (disponible sur <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article118>).

²⁹³ Jean-François Bayard, *L'État en Afrique. La politique du ventre en Afrique*, Paris, Fayard, coll. « L'espace du politique », 1989.

Les personnages tchakiens ne mâchent pas leurs mots. Leurs discours sont comme un miroir tendu aux Africains dont la responsabilité dans le mal qui ronge le continent est à mettre avant tout sur le compte de la médiocrité. Le terme « médiocrité » revient souvent sous la plume de Sami Tchak, que ce soit dans ses interventions critiques²⁹⁴ ou dans ses textes de fiction. Dans *Place des Fêtes*, le jeune narrateur fustige, sur un ton mêlé de sarcasme, d'humour et d'ironie, la « médiocrité raciale » (PDF, 30). Dans *Hermina*, le terme médiocrité revient plus d'une fois dans la bouche d'Heberto pour signifier que la culture de l'excellence fait place à celle de la médiocrité : « Cette adolescente avait sûrement des dons. Mais qui ôterait de son chemin toutes les tentations dont le pouvoir de séduction était d'autant plus grand que l'on vivait dans un pays où la raison était prisonnière des instincts primitifs, dans un de ces pays où la médiocrité portait la couronne réservée ailleurs au génie ou, du moins, au talent et au travail ? » (H, 59-60) Plus loin, il enfonce le clou :

« Tu sais, dit-il, nous avons perdu trop d'années à pleurnicher, à croire que notre statut de victimes de l'Histoire – statut ridicule – excuserait toutes nos médiocrités et toutes nos barbaries. Nous avons alors raté l'occasion de nous regarder en face, sans complaisance. Aujourd'hui je me rends compte d'une chose : il nous sera impossible d'être à la hauteur des autres parce que nous n'avons jamais été capables de nous penser, jamais capables de penser notre place dans le monde, donc jamais capables de tirer les meilleures leçons des nos défaites assez logiques. Je me rends compte que notre situation lamentable dans ce monde est comme un cancer non traité : ça évolue à coup sûr vers l'anarchie, puis vers la mort. Nous sommes condamnés » (H, 196).

Si, dans *Hermina*, ces discours critiques sont articulés essentiellement à travers des échanges dialogiques entre Heberto et son hôte Frédéric Martinez, on va assister dans *La fête des masques* à une narrativisation de certaines réalités politiques en Afrique. Toutefois, il sied de souligner que ce roman ne vise pas en premier lieu à

²⁹⁴ Voir « Le débat littéraire serait-il une impossibilité en Afrique ? Entretien avec Samy Tchak », *Africultures*, op.cit., p. 128-129.

dénoncer les abus dictatoriaux liés à l'exercice du pouvoir sur le continent africain. La thématique du politique sert d'une part à démontrer le caractère universel de l'abus du pouvoir chez l'Homme, quel que soit son rang social. D'autre part, elle est composante d'une narration qui porte un regard esthétique sur la découverte de l'identité (homo)sexuelle chez le personnage Carlos.

La fête des masques contient des allusions limpides (pour le lecteur averti) au sujet des gouvernants d'un pays africain. A vrai dire, Sami Tchak caricature le système politique de l'époque dans son pays, le Togo, sans le nommer. Dans le roman, le président dénommé Son Excellence (Le Suprême), un homme quasi divinisé, renvoie sans doute à un personnage référentiel, notamment à l'ex-président défunt du Togo, Gnassingbé Eyadéma²⁹⁵, lequel était affublé de son vivant de divers titres élogieux dont celui de « Guide suprême. » Son Excellence est un homme assoiffé d'éloges de la part de son peuple : « [...] parfois des foules faisaient leurs singeries aux portes du château de Son Excellence, hurlant des panégyriques sans imagination dans l'espoir d'obtenir une récompense en espèces sonnantes et trébuchantes [...] » (FDM, 82). Le lecteur (du Togo) ou au fait du contexte politique de ce pays²⁹⁶ reconnaît dans cette représentation ce personnage référentiel qui avait l'habitude de gratifier de cadeaux pécuniaires la population rassemblée devant sa résidence privée pour son soutien à sa politique.

²⁹⁵ Il convient de noter que le personnage référentiel Eyadéma Gnassingbé apparaît également dans le roman *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma à travers le personnage de Koyaga. Voir à ce sujet Sélom Komla Gbanou, « En attendant le vote des bêtes sauvages ou le roman d'un « diseur de vérité », *Études Françaises* (Ahmadou Kourouma ou l'écriture comme mémoire du présent), numéro préparé par Josias Semujanga et Alexie Tcheuyap, Vol, 42, 3, 2006, p. 51-75.

²⁹⁶ Comi Toulabor, *Le Togo sous Eyadéma*, Paris, Karthala, coll. « Les Afriques », 1986. – Comi Toulabor, « Jeu de mots, jeu de vilains. Lexique de la dérision politique au Togo », dans Jean-François Bayart, Achille Mbembe, Comi Toulabor, *Le politique par le bas en Afrique noire*, nouvelle édition augmentée, Paris, Karthala, 2008, p. 97-113.

La fête organisée en l'honneur de « Son Excellence » met à nu le caractère insouciant des hommes politiques, plus préoccupés par la *dolce vitae* que par le bonheur des gouvernés : « Il lui annonça qu'il irait à la fête avec son épouse, ce qu'exigeait Son Excellence de tous les invités, surtout des ministres, pour que l'image des noceurs qui collait à tous les hommes politiques du pays fût, au moins une fois par an, réfutée par l'esprit de famille, les lois du mariage » (FDM, 51). Dans son ouvrage susmentionné, Achille Mbembe rangeait également sous l'étiquette de « l'esthétique de la vulgarité » la banalité du pouvoir, caractéristique de la postcolonie et par laquelle il entend aussi « cet élément d'obscénité, de vulgarité et de grotesque que Mikhaïl Bakhtine semble ne retrouver que dans les cultures non officielles, mais qui, en réalité, est constitutif [...] de tout régime de domination [...]»²⁹⁷. » Ainsi, *La fête des masques* dépeint le politique sous cet aspect carnavalesque :

Entre deux verres, l'entrée nous fut servie. Puis le plat principal, même si j'avais compris le caractère gargantuesque de ce dîner, me surprit par sa surabondance. Je ne citerai pour exemple que le gigot d'agneau, entier, s'il vous plaît, dans l'énorme assiette de chaque convive. On aurait dit, en nous voyant, qu'il s'agissait d'une confrérie de lions convoqués pour dévorer. Les cliquetis des fourchettes, et des couteaux dans les assiettes, les bruyantes mastications, les bavardages la bouche pleine (liberté admirable que je croyais prohibée dans un tel milieu), les rires assez canailles, les plaisanteries polissonnes dont rivalisent les hommes et les femmes, et beaucoup d'autres choses me rendirent définitivement sympathiques toutes ces personnes (FDM, 59-60).

Rappelons que, dans le roman *Hermína*, l'un des personnages traitait l'élite intellectuelle africaine de tête vide. *La fête des masques* met en scène une figure de l'intellectuel, le capitaine Gustavo, un surdoué. Homme de lettres, il « avait écrit et

²⁹⁷ Achille Mbembé, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, op. cit., p. 139.

soutenu avec brio une thèse de doctorat sur *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar » (FDM, 61). Gustavo – qui rappelle également un personnage référentiel dans le cercle politique d'alors au Togo – est doté d'un bagage intellectuel considérable. Mais en mettant ses compétences au service d'un régime qui écrase l'humain, en devenant l'homme de main de « Son Excellence » et chargé sans doute d'éliminer physiquement les adversaires et ennemis politiques, il entre, sans conteste, dans la classe de ces pseudo-intellectuels, car l'intellectuel, au sens noble du terme, met son intelligence au service de la défense des valeurs humaines et sociales. La référence au titre *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar sert à montrer l'impact des connaissances littéraires sur l'agir politique de cet intellectuel militaire :

Le capitaine Gustavo, qui avait écrit et soutenu avec brio sa thèse sur *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar, avait forcément une fine connaissance de la splendeur et de l'horreur du pouvoir, il en savait les raffinements, les grossièretés, les délices, les affres, les certitudes temporaires et les doutes permanents, les succès exaltants et les échecs humiliants, il en connaissait tout. Et si c'était vraiment lui qui se chargeait de réduire au silence définitif les ennemis du Suprême, il devait le faire avec un tel art que la violence et la mort infligées en devenaient une jouissance pour ses victimes (FDM, 61).

Dans le tableau sombre que le discours implicite donne à voir de l'Afrique, l'expression « Ce Qui Nous Sert de Pays » – cadre imaginaire de l'intrigue de *La fête des masques* – est chargée de sens : elle traduit les échecs politiques sur le continent africain, où même la notion d'État est vidée de son contenu. Il serait plus approprié de parler de parodie de pays ou d'État. Les caractéristiques de l'espace « Ce Qui Nous Sert de Pays » rejoignent dans une large mesure celles de la notion de « postcolonie », (au sens où l'entend Achille Mbembe), c'est-à-dire une « pluralité chaotique, pourvue d'une cohérence, de système de signes bien à elle, de manières

propres de fabriquer des simulacres²⁹⁸. » C'est aussi un abus de langage que de parler de nation dans le contexte africain, où les dictateurs pourtant s'affublent de titres tels que « Père de la Nation » :

[...] pour lui, homme intelligent certes, mais simple acteur dans les rouages d'une machine politique guidée avec plus ou moins de talent et de cynisme par le Père de ce qu'on appelle la nation, notre nation, la grande nation.

Nation, ce magma informe, quelque chose qui ne repose sur aucun passé glorieux, n'offre aucune perspective viable pour le présent et ne laisse rien envisager d'essentiel pour l'avenir. [...]

Nations, ces coins si vides de pensées fortes et essentielles mais qui bruissent constamment des irritantes jacasseries de philosophes et de lettrées à peine capables de lire *Tintin*.

Nations, des ensembles tard venus au monde, trop jeunes, mais déjà poussifs, impotents, qui n'offrent plus que le spectacle dégoûtant de colères remplaçant la pensée, où les abus et crimes indiscutables des princes et de leur cour excusent trop facilement les incompétences, les appétits, les erreurs et les crimes de leurs adversaires politiques et les croyances idiotes de leurs peuples (FDM, 70-71).

En résumé : même si le discours implicite sur l'Afrique vise à mettre le doigt sur les plaies béantes du continent, il n'échappe pas, à travers le ton de colère et surtout par un vocabulaire injurieux, au moule de l'afro-pessimisme dans lequel s'inscrit souvent la formation du discours sur l'Afrique. Les romans convoquent nombre de discours présents dans des essais²⁹⁹, dont la tonalité afropessimiste suscite de vives réactions

²⁹⁸ Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, op. cit., p.140.

²⁹⁹ Parmi les essais mentionnés, il s'agit essentiellement de celui de Stephen Smith. On peut également y ajouter : Axelle Kabou, *Et si l'Afrique refusait le développement?*, Paris, l'Harmattan, 1991. L'essai controversé de Stephen Smith a donné lieu à un contre-ouvrage : Boubacar Boris Diop, Odile Tobner, François-Xavier Verschave, *Nérophobie. Réponse aux « négrologues », journalistes français et autres falsificateurs de l'information*, Paris, Arènes 2005.

Il est à noter qu'en ce qui concerne la formation discursive en lien avec l'Afrique, il existe un risque de vouloir noircir le tableau. Ainsi donc, la question essentielle qui se pose est de pouvoir trouver la façon appropriée et pertinente d'analyser les problèmes réels du continent. Dans ce sens, Achille Mbembe, dans son ouvrage déjà mentionnée, avait créé la notion de *postcolonie*, qui lui « permettait d'éviter l'écueil de lieux communs si courants dès lors qu'il s'agit de l'Afrique et des mondes jusque il y a peu colonisés. » (p. IX). Voir également son dernier ouvrage, *Sortir de la grande nuit : Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, Découverte, 2010.

qui vont dans le sens de la thèse d'Achille Mbembe, selon laquelle l'afro-pessimisme représente un « avatar de l'imagination raciste – la jouissance de l'idiot³⁰⁰. »

En même temps chez Sami Tchak, ces références africaines se doublent d'un regard sur la question raciale.

2.1.3. Le racisme anti-noir dans l'espace sud-américain

Sur la quatrième de couverture de son essai *La prostitution à Cuba. Communisme, ruses et débrouille*, on peut lire : « Sami Tchak [...] travaille actuellement [...] sur des problèmes des Noirs dans le monde des Blancs. » Cet intérêt pour la question raciale est aussi déterminé par le regard transculturel sur l'espace latino-américain. Cette question est principalement thématifiée dans *Filles de Mexico*. Fidèle à son principe esthétique, c'est par le biais d'une référence intertextuelle que l'auteur Sami Tchak introduit le sujet dans la diégèse. Dans la solitude de sa chambre d'hôtel, c'est un livre qui invite le personnage-narrateur Djibril Nawo à la question : « Je décidai de m'allonger sur le lit. Mais un petit livre me tendit la main et je le pris, c'était *He visto la noche* de Manuel Zapata Olivella, l'écrivain, anthropologue, intellectuel et médecin mulâtre colombien, déjà parti dans les étoiles après plusieurs années de lutte pour les droits des Noirs » (F, 80).

Le fait que le narrateur mentionne quelques lignes biographiques sur l'auteur de l'ouvrage cité n'est pas fortuit. Cela permet d'attirer l'attention sur les multiples casquettes de ce personnage, lequel est convoqué non seulement comme écrivain (le lecteur averti saura qu'il représente l'une des voix marquantes de la littérature afro-

³⁰⁰ Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Avant-propos à la seconde édition, *op. cit.*, p. IX.

colombienne), mais aussi en tant que militant engagé de la cause noire. Le personnage-narrateur, qui semble être un connaisseur de l'œuvre de Manuel Zapata Olivella, laisse transparaître sa valeur en décrivant l'effet que produit sur lui l'incipit de *He visto la noche*. Cet effet est exprimé par des verbes qui impliquent le mouvement, l'action : « La première phrase du livre se détacha sous mes yeux : “*Cuando salté del taxi en la Estacion de los Ferrocarriles de Mexico, era demasiado tarde para tomar el tren.*” La phrase se mit à danser sous mes yeux comme une grosse mouche noire. Je refermai le livre. Mais les mots étaient là devant moi. Je compris alors que j'avais des hallucinations » (F, 80).

L'appréhension narrative de la question raciale s'appuie aussi sur des références médiatiques. Juste après avoir fermé le livre, le personnage-narrateur allume la télévision et tombe sur un reportage sur les Noirs du Mexique. Ici, Djibril Nawo fait comprendre que son voyage en Amérique latine lui permet de prendre davantage conscience de la réalité des problèmes des Noirs :

Je renonçai alors aux films X pour prêter attention aux images et aux discours sur les Noirs. En fait, depuis Cuba, j'avais commencé à prendre conscience non seulement du nombre impressionnant de Noirs dans toute l'Amérique (alors que j'avais déjà lu des tonnes de livres sur *Les Amériques noires*), mais surtout de la similitude de leurs problèmes (F, 81).

Il est important de relever la référence intertextuelle contenue dans la citation susmentionnée : la lecture des « livres sur les *Amériques noires* » a une double signification ; elle signale que le narrateur a non seulement dévoré plusieurs livres sur les problèmes des Noirs dans les Amériques, mais elle renvoie aussi, par la mise en italique, à l'ouvrage fondamental *Les Amériques noires* dont le narrateur passe sous

silence l'auteur. (Rappelons que le titre complet est *Les Amériques noires. Les civilisations africaines dans le Nouveau Monde* de Roger Bastide).

Est-il possible qu'un personnage noir pose un regard sur la question raciale sans verser dans la sensiblerie et dans la subjectivité ? Djibril Nawo ne cache pas sa sensibilité, mais essaie de la justifier : « Je ne pouvais me cacher à moi-même que ma propre peau me rendait plus sensible que d'autres [...]. Ce qui m'intéressait, dans la litanie des malheurs qui n'épargnaient aucune peau, c'étaient aussi les malheurs particuliers d'une peau » (F, 81). En outre, il rend compte de sa sensibilité, non seulement sur le registre du réel, mais encore sur le mode de l'onirique. Après avoir lu une information dans un journal faisant état de la persécution des Noirs par des gangs nazis, il fait de terribles cauchemars :

Le jour où j'étais tombé sur cette information, j'avoue avoir mal dormi et fait des cauchemars. J'étais poursuivi par des petits êtes [sic] aux formes imprécises qui me disaient : « laisse-toi tuer, juste pour te casser la tête, on t'aime bien, c'est juste pour te sauver de la vie, de la galère des nègres, Negro, allez, reviens qu'on te tue (F, 82).

Pour démontrer l'objectivité de son regard sur le problème racial en Amérique latine, Djibril Nawo convoque d'autres points de vue, qui corroborent le sien. C'est ainsi que son ami Dino décrit la réalité de la vie des Noirs chez lui :

Quand je racontai mon cauchemar à Dino, en lui précisant l'origine, donc une histoire de gangs purificateurs, il eut un long soupir. Chez moi en Colombie, il vaut mieux éviter d'être noir. Il ajouta : De toutes les façons, on ne se résigne à être noir que quand on n'a vraiment rien pu faire pour l'éviter. Je veux dire dans nos pays américains. Sinon, en Afrique noire, on peut se permettre d'être ce qu'on veut. Chez nous, les plus bas des bas sont les Noirs, ils font partie des plus grandes victimes des déplacements forcés pour cause de violence, des massacres, de tous les mépris officiels, de toutes les ségrégations, ils sont ceux qui s'entassent dans des niches de chiens, ils sont ceux qui n'ont pas accès à la bonne scolarité, aux bons soins, ils sont ceux pour qui on bricole des petites lois, des petits rafistolages théoriques sans portée pratique. Même les indigènes traités comme des chiens ont un sort plus enviable que celui des Noirs, je te le dis. Les problèmes des Noirs sont tels que, sans te mentir, je préfère vider un océan avec une cuiller à café que de tenter de contribuer à leur résolution (F, 82-83).

Cette objectivité sera également marquée par la référence à deux autres sources différentes, médiatique et scientifique, qui s'accordent sur la similitude des problèmes des Noirs dans toute l'Amérique latine. Djibril Nawo fait remarquer que les notes prises lors de l'exposé du jeune chercheur Candelario Canclini, lequel prépare une thèse sur les Noirs en Argentine, ne diffèrent pas du contenu du reportage télévisé (déjà mentionné) sur les Afro-Mexicains. La voix de ce jeune chercheur peut être perçue dans le roman comme une voix d'autorité, fondée sur la scientificité, dans la mesure où ses arguments, contrairement au discours de Dino, résultent des enquêtes menées sur le terrain sur la marginalisation des Noirs en Argentine :

Le jeune homme fut soulagé quand il annonça avoir terminé son exposé. Il tint à me dire à la sortie : Je sais que c'est dur quand on est noir d'entendre tout ça. Mais il faut que tout le monde le sache. En Argentine, pays qui se veut d'abord de Blancs, les chiens sont classés dans une catégorie supérieure à celle des Noirs. L'obsession de l'Argentine, c'est de gommer toute trace des influences africaines dans la culture et l'identité nationales. C'est pourquoi il n'est pas bien vu de rappeler les racines noires du Tango. Ce serait comme affirmer qu'il y a une souillure incurable dans l'identité blanche dont la nation est fière (F, 85-86).

La deuxième partie de *Filles de Mexico* (rappelons qu'elle se déroule en Colombie) aborde la question d'un point de vue interne, par l'entrée en scène des personnages afro-Colombiens. Même en admettant que ceux-ci évoluent aussi dans un contexte de transculturalité, au sens où l'entend Ferdinand Ortiz, le créateur du concept (c'est-à-dire comme produit du double processus de déculturation et d'acculturation), il n'en demeure pas moins vrai qu'ils s'y sentent comme des corps étrangers. En témoignent non seulement leurs discours contre la société colombienne, mais aussi leur entière identification avec le continent mère, laquelle se traduit par une affinité toute naturelle, pour ne dire pas raciale envers Djibril Nawo, l'Africain. C'est le cas, par exemple, de Fanny qui travaille comme domestique chez l'écrivaine Deliz Gaomba :

« Le lendemain, elle revint au boulot, le sourire aux lèvres, et offrit un petit cadeau à Djibril, le cadeau d'une sœur colombienne à son grand frère africain » (F, 97). Cette Afro-Colombienne estime avoir la chance d'être employée dans un ménage où elle n'a pas grand-chose à faire : « Un jour, elle se confie à Djibo : *Señor*, il faut que vous voyiez ce que c'est le travail d'une bonne noire dans ce pays pour mesurer ma chance » (F, 96). Malgré sa « chance », cette domestique est lasse de son destin de négresse:

Un jour, il la surprit en train de pleurer. Quand il tenta de comprendre les raisons de son chagrin, elle se contenta de lui répondre : « *Señor*, je suis fatiguée d'une vie de négresse, je n'en peux plus. [...] Que les dieux de mon chocó natal protègent votre peau dans ce pays et partout dans le monde. Qu'ils vous préservent contre le destin des nègres. [...] Avant de s'en aller, elle tint à l'embrasser. Et au moment où il la serrait fort dans ses bras, elle fondit en larmes. Notre vie de chiennes et de chiens dans ce pays, *Señor*, notre vie là, oh, la mort sera un cadeau, voilà comment je vois les choses. Le seul avantage d'être nègre en Colombie, c'est d'avoir la chance d'envisager la mort comme une sortie de prison (F, 96-97).

La narration gagne en intensité avec l'entrée en lice de Nelo Vives (et sa famille) qui se présente comme « le poète de La Race » et comme un infatigable défenseur des droits de l'homme noir : « Je suis poète et militant politique noir, je consacre chaque seconde de ma vie à la lutte pour la cause de La Race » (F, 117). L'identification raciale est tellement forte chez le poète qu'il hèle le passant africain Djibril Nawo avec son cri : « *Eh ! Mi Raza.* » C'est ainsi qu'il fait sa connaissance : « Je t'ai vu là et j'ai su que tu étais africain, le visage le dit et je me suis dit : Ne laisse pas La Race passer sans faire escale et je t'ai appelé » (F, 117). Dans la famille du poète, la prise de conscience de la question raciale est tellement profonde que même la benjamine de six ans sait qu'elle porte, comme son frère et sa sœur, les prénoms des défenseurs héroïques de la cause noire : « Papa m'a appelée Rosa, Rosa Parks, ma sœur Winnie

que papa a appelée Winnie comme Winnie Mandela, [...] mon petit frère Benkos, [...] papa l'a appelé Benkos et Benkos il a sauvé les esclaves et créé des *palenques* » (F, 116-117). Si pour le lecteur, les références telles que Rosa Park et Winnie Mandela sont connues, en revanche celle à Benkos [Bohio], une figure historique, suppose la connaissance de l'histoire des Afro-Colombiens.

Nelo Vives, qui se présente lui-même comme poète et militant, s'illustre par ses discours plutôt que par des actes. Il se réclame avant tout des grands défenseurs de la cause noire. Dans ce sens, la narration renvoie à l'auteur de l'ouvrage par le biais duquel le sujet est introduit dans la narration. En effet, ce poète se dit fils spirituel de Manuel Zapata Olivella et d'autres figures marquantes telles que Candelario Obeso et de Jorges Artel (entre autres des poètes). Témoin de situations d'injustices, ce poète se contente de clamer, en guise de réaction, sa colère et son lien avec ces différents personnages historiques : « C'est moi qui cause, regarde-moi, Nelo Vives. El Negro Nelo, disciple du regretté Professeur Manuel Zapata Olivella, moi Nelo, fils spirituel de Candelario Obeso et de Jorge Artel, je te dis merde ! Oui, moi, je te merde. Tu comprends au moins ça, merde ? Vous tous ici présents, c'est à vous que je parle. Ce pays ne va pas continuer à chier sur les nègres, moi Nelo, poète de la peau, je dis non, non, non ! » (F, 126-127).

À un autre endroit, ce poète revient à la charge :

Ils nous tuent, ils nous chassent, ils nous déplacent pour que la terre et ses invisibles contenus s'ouvrent à eux comme l'aurait fait une putain aux cuisses sans défense. Aïe Ma Race ! Ils égorgent chaque jour Ma Race, aïe ! Mais ce ne sont pas des vies qui pèsent, elles ne pèseront jamais, donc personne ne s'en soucie ni ici ni là-bas. Une seule personne vous manque et tout est dépeuplé, mais des milliers de nègres crèvent et vous continuez à péter tout doux avec des trous de cul carrés. Candelario Obeso, Jorge Artel, Manuel Zapata Olivella, revenez parce que La Race rampe toujours, La Race est sous leur botte, La Race crève à plat ventre. La Race en est toujours à porter

ses fers et à faire le gros rire banania du supplicé qui ne rêve plus d'une nouvelle aube. Et moi, et moi avec ma conscience toujours debout, moi *El Negro Vives*, moi Nelo, *El Poeta de La Raza*, moi, debout au milieu de la désolation des cœurs et des peaux, et moi qui les entends, qui les vois, moi pourquoi voulez vous que je me soumette ? Pourquoi voulez-vous que je baisse le pantalon ? (F, 167-168)

Djibril Nawo vit aussi la même déshumanisation de *La Race*, surtout sous une forme cauchemardesque. Ce mode onirique participe sans doute d'un choix esthétique qui revêt un double sens : d'une part, l'onirique permet de plonger dans l'intériorité du personnage, enclin à faire des cauchemars qui sont aussi l'expression d'une sensibilité particulière à la question raciale : « J'étais fatigué. Fatigué de constater comme la peau, si légère, est toujours si lourde de conséquences pour beaucoup de vivants » (F, 86). D'autre part, il vise à montrer que la vie des Noirs en Colombie, qu'ils soient étrangers ou autochtones, est tout simplement un cauchemar, à l'instar de la domestique Fanny qui affirme que les Afro-Colombiens sont dans l'enfer de leur peau (F, 100). Vers la fin du roman, Djibril Nawo est poursuivi dans son sommeil par un « être gélatineux » qui s'en prend à lui en des termes qui se passent de commentaire :

« Tu as oublié Deliz et tu te vautres déjà, insouciant, dans la fange de ta sœur de peau. [...] Parle, maintenant, je t'y autorise, ouvre ton groin de nègre et braille que je t'entende. [...] Ferme ta gueule ! Pourquoi ne vois-tu la vie qu'en noir ? Ta peau n'est pas la mesure du monde, sale nègre ! La poisse des nègres n'est pas la mesure du monde. [...] Ferme ta gueule ! Pourquoi tu ne vois que du noir ? Toi, que faisais-tu chez ton frère poète de merde ? [...] c'est fini, retourne en enfer, Negro. Je suis venu pour te renvoyer en enfer, c'est à cela que va me servir maintenant ce couteau à cran, Negro. Oui, je ne suis là que pour ça : te renvoyer en enfer pour que Deliz puisse retrouver la paix, avoir une vie privée, tu peux comprendre cela ? » (F, 177-179)

Sami Tchak a le mérite d'aborder la question raciale dans l'espace sud-américain, un sujet aussi essentiel, mais rarement traité dans le roman africain. Contrairement à la

critique qui le soupçonne de rejeter l’Afrique, notre analyse montre que son projet romanesque participe d’une double conscience, africaine et raciale.

2.2. L’inscription du littéraire

L’esthétique transculturelle chez Sami Tchak se déploie également à travers un rapport intense avec la bibliothèque, donnant lieu à un jeu intertextuel, qui consiste à « créer une œuvre-réseau, [...] une œuvre qui soit à la fois elle-même et la littérature, celle qui la précède et trouve en elle un aboutissement. Une œuvre-somme, donc. Le jeu, c’est précisément d’instaurer un équilibre entre une création originale et une volonté de récapitulation, qui rende l’œuvre viable³⁰¹. » Le recours massif à la mémoire de la littérature se pense ici comme une stratégie d’asseoir une démarche scripturale qui transcende « l’opposition tranchée divisant les critiques selon laquelle soit la littérature parle du monde, soit elle ne parle que d’elle-même³⁰². » L’écriture, travaillée par l’imaginaire sexuel, conjugue en effet le monde et le texte à travers un réseau intertextuel où chaque élément est porteur d’un sens dialogique.

2.2.1 Référence à des titres d’ouvrages

Si la pratique de la citation domine – nous le montrerons plus loin – dans l’œuvre de l’auteur togolais, on y observe aussi d’autres types d’insertion tels que la référence simple et l’allusion qui marquent « l’intégration-suggestion », où le repérage de l’intertexte, simplement suggéré, exige une « mise en œuvre plus étendue du savoir

³⁰¹ Annick Bouillaguet, *Marcel Proust. Le jeu intertextuel*, Paris, Éditions du Titre, 1990, p. 7.

³⁰² Tiphaine Samoyault, *L’intertextualité. Mémoire de la littérature, op.cit.*, p. 79.

du lecteur ou de son imagination des rapprochements³⁰³. » Aussi, la référence ou l'allusion à des titres de romans assument diverses fonctions dans les configurations narratives et discursives. Dans *Place des Fêtes*, le jeune narrateur, très critique à l'égard de la société, articule des discours de mise à nu du réel, où il déploie souvent un jeu de références qui participe de la tonalité transgressive, ironique et sarcastique du roman. Par exemple, en jetant un regard sans concession sur les comportements illicites et sur les misères des immigrés africains de Paris, il adopte un ton ouvertement caustique. C'est ainsi qu'il convoque le titre *Cent ans de solitude* de Gabriel Garcia Marquez pour railler leur apparente éternelle misère sexuelle : « Les immigrés, ils les épousent parce que là où ils vivent, en France par exemple, ce n'est toujours pas qu'ils trouvent quelque chose à se mettre sous la bite. Dans leurs cent ans de solitude sexuelle, [...] ils se masturbent et regardent les films XY avec tout ce qui surchauffe la tête » (PDF, 92). D'autres références s'inscrivent dans un discours visant à signaler le faux et l'usage du faux, et l'atteinte à la pudeur publique dont se rendent coupables certains immigrés :

Alors qu'ils n'ont même pas toujours de papiers et en achètent des faux vrais, de vrais faux ou en louent de vrais pour travailler avec. Mais, ces gens-là, les faux papiers qu'ils te font, tu ne peux pas croire ! Fausses fiches de salaire, faux contrats de travail, fausses cartes de séjour, faux profils de persécutés politiques, faux mariages, fausses adresses, fausses *amours sans papier* au derrière de *cinquante-trois centimètres* de tour. Et puis, quand ils veulent vraiment se foutre de la gueule du monde, ils vont jusqu'au seuil de la maison des autres pour danser *la polka* (là, je l'avoue, ils le font avec du talent, de l'art, de la classe ! Chapeau !) (PDF, 29). (C'est nous qui soulignons).

Il convient d'attirer l'attention sur le travail à l'œuvre dans l'agencement des différentes références littéraires dans cette citation. Il est mis en mouvement par la

³⁰³ *Ibid.*, p. 44.

répétition de l'épithète « faux », qui marque l'ampleur de la fausseté dans tous les domaines. Et, dans cette répétition, le narrateur glisse une allusion à *Un amour sans papiers* de la camerounaise Nathalie Étoké, un roman qui traite du thème de l'immigration africaine en France. On reconnaît également la référence au roman *53 cm* de Bessora, laquelle renvoie à la dimension de l'arrière-train. En outre, le passage cité fait un clin d'œil au roman *La Polka* de Kossi Efoui. Mais ici, l'expression « danser la polka » est employée dans un sens figuré et métaphorique : à première vue, on pourrait penser qu'elle renvoie, de manière ironique, à la danse africaine, aussi rythmée et endiablée. Mais à y regarder de près, elle signifie simplement faire l'amour, s'accoupler. La suite de la phrase conforte ce sens : « J'ai même entendu dire qu'ils sont capables d'avoir sous leurs pantalons de fausses bites qui font dire aux gens que les Nègres, eh bien, ils sont les plus membrés de la terre, alors que nombre d'eux n'ont qu'une brindille dans leur couche, sans oublier ceux qui, même avec des aphrodisiaques, ne démarrent jamais » (PDF, 29-30).

Ce jeune narrateur, né en France des parents africains immigrés, se plaît à fustiger aussi la mentalité, le mode de vie des Africains restés sur leur continent d'origine, dont il a une perception totalement négative qui peut se résumer sous l'expression «*« tristes tropiques »*», en référence à l'ouvrage de l'ethnologue français Claude Lévi-Strauss : « Je dis heureusement, c'est pour dire que si j'avais été le seul à avoir un papa comme ça, je serais mort de honte, parce que ce n'est pas facile à supporter, *les tristes tropiques* ». (PDF, 41). C'est dans le même sens que l'Afrique est décrite comme un espace souillé par le virus du Sida, et où le plaisir sexuel semble rimer

souvent avec mort certaine. Aussi convoque t-il des titres connus de la littérature romanesque africaine pour exprimer la réalité des dangers du sexe :

Le sexe, c'est un bonheur, mais aussi *un piège sans fin* comme on le disait au Dahomey sous *les soleils des indépendances*, au moment où *l'on attendait*, à l'ombre des palmiers et du vaudou, *le vote des bêtes sauvages* sans *la monnaie des outrages* et des *défis* difficiles à lever par les jeunes nations. Quelle *aventure ambiguë*, mon Dieu, pour mon prof de maths parti à Abidjan par les temps qui courent ! Ah, le pauvre ! (PDF, 96-97) (C'est nous qui soulignons).

Ici aussi, l'enchaînement des références résulte d'un travail esthétique remarquable : pour exprimer l'envers du décor, le narrateur part d'un fragment du discours social qui magnifie les plaisirs du sexe, puis enchaîne sans détour avec une allusion à des titres de romans dont certains sont explicitement évocateurs (*piège sans fin*, et *aventure ambiguë*). Une certaine culture permet au lecteur de décrypter le sens de ces allusions. On reconnaîtra le roman *Un piège sans fin* de l'auteur béninois Olympe Bhêly-Quenum. Dans la citation, le segment « comme on le disait au Dahomey » renvoie à la nationalité de l'auteur, Dahomey étant l'actuel Bénin. Ce premier clin d'œil sera suivi respectivement de celui à trois romans de l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma et au titre emblématique de Cheikh Hamidou Kane. Toutes ces références ont pour effet de marquer le caractère potentiellement ou inévitablement (c'est selon) dramatique du voyage du professeur blanc en Afrique. Le jeune narrateur sait bien choisir ses titres en ce sens que tous les romans convoqués sont des narrations qui présentent – à des degrés divers – une dimension tragique qui s'inscrit sur le registre du drame, au même titre que les effets néfastes du sexe.

La référence a également pour fonction de décrire les intentions et l'agir d'un personnage, lecteur de la « grande littérature ». Généralement, le choix des lectures « savantes » permet de marquer la sphère intellectuelle et sociale d'un individu. Mais

ici, cette fonction est doublée d'une autre : tirer des lectures savantes des enseignements nécessaires en vue d'affronter une situation réelle. Autrement dit, « la grande littérature » est également sollicitée pour des raisons pragmatiques. Toujours dans *Place des Fêtes*, notre jeune narrateur décrit l'opportunisme calculé de sa cousine qui, dans le but de séduire un vieux bourgeois, s'est mise à dévorer les romans de la « grande littérature » :

Voulant marquer le coup par rapport à ma nièce, elle s'était jetée sur les neuf livres que la revue littéraire *Lire* avait classés comme les plus importants du XX^e siècle dans la littérature franco-française. *Belle du seigneur* ; *Voyage au bout de la nuit* ; *Du côté de chez Swann* ; *La vie, mode d'emploi*, et les autres que j'ai oubliés. C'est le genre de même à te lire un roman de huit cents pages en deux jours et elle dit que des livres comme *Belle du seigneur*, ça se mérite.

En tout cas, en enfournant les neuf meilleurs romans du XX^e siècle de la littérature de la France, elle s'estimait bien équipée pour faire un malheur dans l'esprit du vieux (PDF, 239).

La convocation de ces lectures « savantes » laisse apparaître, comme nous le montrerons plus loin, un trait caractéristique des personnages tchakiens : une très bonne connaissance de la « grande littérature. » Au-delà de cette marque d'érudition, on peut y voir un procédé visant à montrer que, parmi ces romans, *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen semble le plus important pour la cousine du jeune narrateur (c'est dans ce sens qu'on peut comprendre l'oubli, à notre sens volontaire, des autres livres). En effet, la lecture de ce grand roman d'amour pourrait, à travers le motif de la séduction, fournir à la cousine le meilleur argument dans sa stratégie de conquérir le vieux bourgeois. L'importance particulière du chef d'œuvre d'Albert Cohen est sans doute aussi suggérée par le fait que le personnage ait pu lire en deux jours ce roman volumineux de plus de huit cents pages.

Si les personnages tchakiens apparaissent le plus souvent comme des adeptes de la grande littérature, la référence s'inscrit aussi dans un jeu de quiz pour tester leur culture littéraire. Dans le roman *Hermina*, le personnage éponyme considère sans doute l'écrivain comme un parfait connaisseur de la bibliothèque. Aussi ne se prive-t-il pas de tester son amoureux, l'écrivain Heberto :

En chemin, elle s'arrêta brusquement, alors qu'ils passaient sous un manguier ombré. Elle lui prit la main qu'elle sera très fort. « Tu as tout lu, je suppose ? » Elle lâcha sa main et se remit à marcher.

- Je te dis une phrase et tu me donnes le titre du roman dont elle est la première phrase et le nom de son auteur, d'accord ? « Comme il sait me prendre, Spoon, il le fait si bien ».

- Alors ? fit-elle en le regardant dans les yeux.

- J'avoue mon ignorance.

- *Amère volupté* de la romancière japonaise Eimi Yamada.

Elle prit cela pour une victoire et s'en réjouit naïvement, fière surtout de lui avoir appris quelque chose.

- Encore un essai : « A seize ans, la vie n'avait plus de secrets pour moi. » Première phrase de quel roman ?

- Je ne sais pas, j'avoue.

- *La chrysalide brisée* de la même romancière japonaise.

- Eimi Yamada ?

- Oui.

- Je n'ai rien lu d'elle et je ne connaissais même pas son nom (H, 63-64).

L'ignorance avouée (elle est en réalité simulée) par l'écrivain revêt ici tant son sens : elle consiste à montrer que, quelle que soit l'érudition d'un lecteur, fût-il un écrivain, elle ne couvre qu'une infime partie de la bibliothèque universelle. Autrement dit, le lecteur demeure à bien des égards toujours un ignorant. Ce point de vue est également exprimé ailleurs par l'auteur Sami Tchak : « Car c'est finalement ce qu'on apprend en lisant : lire ne réduit pas l'ignorance, elle ne fait que donner la conscience de tout ce qu'on ne sait pas et qu'on ne saura jamais, faute de temps³⁰⁴. »

³⁰⁴ Éloïse Brezault, *Afrique, parole d'écrivains*, op. cit., p. 378.

Dans leur jeu de références, certains personnages jettent aussi un regard amusant sur des titres dont la formulation semble davantage guidée par des considérations mercantiles qu'esthétiques et littéraires. Ainsi, dans *Place des Fêtes*, le jeune narrateur, toujours mû par l'obsession de procéder à une lecture critique, ironique de tout ce qu'il observe, attribue l'étrangeté des titres à l'œuvre des éditeurs :

Je la laissai dormir, je retournai dans le salon pour continuer la lecture de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière. Je le lisais après *Rage noire* de Jim Thompson et après *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?* du même Dany Laferrière, qui doit avoir aussi l'art des titres. Ou peut-être, c'est son éditeur qui fait ça. Parce que les titres des bouquins, il ne faut pas croire ! Parfois, c'est les éditeurs qui, grâce à leur expérience, les font pour le bien de tout le monde dans le meilleur des cas (PDF, 243-244).

La convocation des titres traduit aussi l'obsession littéraire qui habite certains personnages. Dans *Filles de Mexico*, l'écrivain Djibril Nawo, lecteur passionné, ne peut s'empêcher d'établir partout des liens de ressemblance entre l'espace de la fiction (littéraire) et l'espace réel :

Quand il séjournait dans certaines villes, il lui arrivait de rechercher leurs ressemblances avec des univers littéraires bien connus. Il était convaincu que toutes les beautés et les tristesses du monde étaient peintes dans chaque grand roman, quelles que soient l'époque et la culture d'origine de son auteur. C'est ainsi qu'un matin, en regardant depuis la baie vitrée de l'appartement de Deliz les flancs embrumés de la montagne, il eut l'impression d'avoir déjà exploré Bogotà à travers certains romans de Kawabata. *Pays de neige, Tristesse et beauté, Les belles endormies*, tous ces textes dont il ne se lassait jamais lui revinrent en tout cas à l'esprit lors de cette matinale contemplation, au moment où il percevait le bruit de l'eau de la douche qui coulait sur le corps de Deliz (F, 93).

Ces impressions de ce personnage laissent transparaître l'idée selon laquelle le romanesque n'échappe pas au réel, à la peinture du monde.

Dans d'autres cas, le recours à la référence sert de prétexte pour opérer une mise à distance, une remise en cause d'une certaine doxa. Dans *Hermina*, Heberto ne se reconnaît guère dans l'école de l'oralité traditionnelle. Au cours d'une conférence sur

les zoos humains, il prend la parole pour fustiger des points de vue des Occidentaux sur l'Afrique postcoloniale. Sa brillante performance oratoire le révèle à ses propres yeux, mais aussi à ceux de l'assistance comme un magicien du verbe. Ainsi donc, le motif est trouvé pour convoquer *Le Maître de la Parole* de Camara Laye : « Des stylos déchaînés pour immortaliser des tranches des mots dits. Un héros : Heberto. Repartir par la langue, les conquérir par les mots, les impressionner. Maintenant un livre de Camara Laye, *Le Maître de la Parole*, s'est mis à sautiller dans son esprit comme une petite souris capricieuse, un livre qui fait des cabrioles, un livre qui se croyait roi dans l'arène des mots » (H, 193-194). On remarquera que cette référence n'est pas verbalisée ; tout se déroule dans le monde intérieur du personnage, lequel ne se réclame en aucun cas de Camara Laye, dont l'ouvrage tire sa substance de la tradition, de la performance des griots, véritables maîtres de la parole. Il s'en distancie donc, toujours dans son intériorité, pour affirmer son entière appartenance à la modernité qui trouve son ancrage dans la culture de l'écrit :

Alors, il songe, Heberto : « Qu'ils ne me prennent pas pour un arbre de la palabre, je déteste qu'on me parle de la palabre, je suis un enfant de l'agora et du lycée, un enfant de la civilisation et de l'écriture, dont le mot dit puise sa force dans l'humus du mot écrit. Je déteste les arbres à palabres et les vieillards qui tuent leurs poux et leurs puces par des paroles aussi creuses que la gourde vide du faiseur de vin de palme. [...] Je parle comme on écrit, je suis de mon époque et non de celle des vieillards bibliothèques que je ne consulte pas, qui me sont aussi inutiles qu'une ceinture pour un serpent (H, 194).

Le Maître de la Parole de Camara Laye est ainsi convoqué pour exprimer le rejet de l'Ancien, de la tradition, bref, la mort du père qui ne s'est jamais soucié de l'écriture : « D'un coup de massue imaginaire, il assomme *Le Maître de la Parole* de Camara Laye pour que trône sur le fauteuil royal de son esprit Platon, (le maître de la

dialectique, Platon, suivi aussitôt par Aristote qui tenait la coupe de ciguë à l'intention de l'ancêtre Socrate » (H, 194).

Enfin, le jeu de référence remplit une fonction annonciatrice dans le dispositif narratif, celle d'introduire ou de donner à pressentir le drame des personnages, comme c'est le cas dans *La fête des masques*, qui comporte des références aussi bien à des titres de romans qu'à des titres de chansons. Lorsque Alberta reçoit la visite de Carlos, elle fait jouer tour à tour les morceaux de musique suivants : « *Do you Really want to hurt Me ?* » d'Alan O'Dowd, alias Boy George, « *Que reste-t-il de nos amours ?* » de Charles Trennet, « *Your Song* » de Reginald Kenneth Dwight, alias Elton John et « *I Want your Sex* » de Georgios Kyriacos Panayiotou, alias Georges Michael. L'effet annoncé par ces différentes références musicales se situe à un double niveau : le premier est d'ordre prémonitoire et se rapporte à la fin tragique d'Alberta ; il est plus facile à entrevoir par le lecteur. En effet, ces morceaux musicaux rythment les grands moments de la rencontre entre Carlos et Alberta : *Your Song* renvoie à leur danse ; *I want your Sex* annonce les rapports sexuels entre ces deux personnages, mais surtout *Do you really want to hurt me ?* présage l'assassinat d'Alberta par Carlos : « Carlos fut pénétré par cette chanson qu'il n'avait jamais pourtant aimée, et eut l'impression que la question lui était adressée. Comme si Alberta lui demandait s'il avait réellement l'intention de lui faire de la peine, s'il était venu pour la faire souffrir, s'il voulait lui faire mal » (FDM, 15). Mais lors de la chanson de Charles Trennet, le sens prémonitoire se fait plus précis : « [...] la musique ce jour-là donc transformait, contre le cœur déjà saignant de Carlos, ses douceurs en aiguilles d'acier. [...] Il aurait peut-être pu comprendre qu'il y avait là quelque chose de prémonitoire,

il aurait pu le comprendre et peut-être éviter le drame » (FDM, 15). En effet, juste après avoir fait l'amour avec Alberta, Carlos l'étrangle suite à une petite phrase mal comprise.

De plus, ces références musicales ont un effet évocateur sur le personnage Carlos en ce sens qu'elles lui rappellent un pan de son histoire personnelle liée notamment à la prise de conscience de son identité homosexuelle. Mais il faut faire remarquer que ce drame intérieur que vit Carlos à ce moment précis de la narration est beaucoup plus difficile à appréhender pour le lecteur peu perspicace ou qui n'est pas au fait du contexte homosexuel dont participe la référence à des titres d'ouvrages d'auteurs homosexuels tels que *Notre-Dame des fleurs* de Jean Genet, *Le Ramier* d'André Gide, *Sodome et Gomorrhe* de Marcel Proust, *Avant la nuit* de Reinaldo Arenas, ainsi que le *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, « publié chez Larousse sous la direction de Didier Éribon ». Le lecteur ne saisira toute la dimension du drame intérieur de Carlos que lorsque ce dernier aura raconté toute son histoire à Antonio, le fils de sa victime.

Les morceaux musicaux joués rappellent également les diverses phases du drame de Carlos lors de sa rencontre avec le capitaine Gustavo. En effet, ce dernier tombe sous le charme de Carlos, déguisé en une belle femme par sa sœur Carla pour la fête de « Son Excellence. » La chanson *Your Song* lui fait revivre l'instant où tout avait commencé avec le capitaine Gustavo : « Alors, cette nuit lui revint comme une vague soudaine qui vous arrache et vous emporte avant même que vous n'ayez senti le danger. La danse dans les bras de Gustavo. Votre chanson, une danse » (FDM, 21). De même, le morceau *I want your Sex* rappelle le moment où ce capitaine désire lui

faire l'amour. En un mot, toutes ces chansons entraînent des souvenirs qui secouent le monde intérieur de Carlos.

Notons toutefois que *La fête des masques* n'a pas pour vocation de traiter à fond du thème de l'homosexualité. Il ne s'agit que d'un « regard artistique » qu'il porte de « l'extérieur » sur ce phénomène, selon les mots de l'auteur. C'est pourquoi le lecteur ne peut mieux saisir ce regard et décrypter l'implicite relatif aux souffrances intérieures de Carlos que lorsqu'il est au fait de l'orientation homosexuelle de tous les auteurs et chanteurs convoqués, comme le précise Sami Tchak dans un épitexte :

les textes évoqués sont comme un langage codé. Même si le lecteur peut très bien entrer dans le roman sans découvrir ce code, une certaine culture permettrait d'en apprécier mieux l'arrière-fond. En effet, tous les chanteurs et écrivains cités sont des icônes de l'homosexualité. J'ai d'ailleurs estimé nécessaire, à un moment, de vendre la mèche en citant le *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes* de Didier Éribon. Du coup, le non-dit devient un message plus explicite, même si, malgré cet indice, tous les lecteurs ne comprendraient pas forcément que le jeu intertextuel sert en réalité à introduire le drame intime de Carlos. Je ne pouvais pas parler de l'homosexualité du dedans comme l'ont fait James Baldwin ou Jean Genet par exemple. Chez moi, il s'agit d'un regard artistique extérieur sur un phénomène, non le témoignage d'un vécu³⁰⁵.

2.2.2. La pratique de la citation : traits fondamentaux

Sami Tchak pratique la citation sous une certaine forme ouverte, qui n'« intimide » pas le lecteur : l'intertexte est non seulement facilement repérable, parce que la citation est « marquée par des guillemets qui suppriment la mise à distance³⁰⁶ », mais aussi il est accompagné de la source (l'œuvre et l'auteur) d'où il est tiré. Néanmoins, le lecteur peut être confronté à une autre forme d'intimidation qui est notamment liée à la surdétermination, à la pléthore de citations – particulièrement dans *Hermina*

³⁰⁵ « Sami Tchak : La tauromachie au cœur du Sahel », [Entretien avec l'auteur], Boniface Mongomoussa, *L'indocilité. Supplément au désir d'Afrique, op.cit.*, p 83-84.

³⁰⁶ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature, op.cit.*, p. 43.

qu'on peut qualifier de roman de la littérature – dans la mesure où une méconnaissance de la bibliothèque de l'auteur peut entraver une appréhension optimale du réseau de sens qui s'instaure entre le texte citant et le texte cité. En effet, Sami Tchak se plaît à promener son lecteur dans les divers rayons de la bibliothèque tout en mettant un accent particulier non seulement sur des grandes voix de la littérature mondiale, mais aussi sur des auteurs latino-américains qu'ils affectionnent de manière particulière.

Chez Sami Tchak, le sens du jeu citationnel s'étend au-delà des fonctions que S. Morawski estime « fondamentales » telles que l'érudition, l'autorité, l'amplification, l'ornement³⁰⁷. Pour saisir les caractéristiques et les fonctions de la pratique de la citation dans ses romans, nous tiendrions aussi compte des éléments qui président à la mise en mouvement de la citation tels que « le choix du texte cité, les limites de son découpage, les modalités de son montage, le sens que lui confère son insertion dans son contexte inédit³⁰⁸. »

Inscription dans une tradition générique : libertinage et transgression

L'abondance de la citation dans l'œuvre romanesque de Sami Tchak s'explique par le fait que (comme nous le verrons plus loin) les divers personnages sont souvent des amoureux et connaisseurs de la (grande) littérature ou de la bibliothèque universelle. Autrement dit, la citation n'est plus l'apanage du narrateur ou du scripteur ; tout personnage devient ainsi citateur de ses lectures.

³⁰⁷ Cité dans *Antoine Compagnon, op. cit.*, p. 99.

³⁰⁸ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité, op.cit.*, p. 46.

Certaines citations installent cette œuvre dans une certaine tradition générique. Hautement transgressive à travers un imaginaire sexuel débridé, elle abolit les frontières de la moralité. Aussi les diverses citations empruntées à des romans marquants de la perversion sexuelle marquent-elles le lien avec l'école de la pensée libertine. En se réclamant des auteurs qui font autorité en la matière, les romans de Sami Tchak ne prétendent pas innover sur le plan de l'immoralité sexuelle. Dans *Hermina*, Heberto, l'écrivain en herbe, obsédé par l'adolescente éponyme, sa source d'inspiration, convoque, sous un mode onirique, deux auteurs marquants de la littérature libertine. Alors qu'il est invité dans le salon des parents de cette adolescente, tout l'esprit d'Heberto tourne autour du monde intime de cette fille, avec qui il s'imagine être dans un hôtel. Ici apparaît l'un des mécanismes d'insertion des citations chez les personnages de Sami Tchak : la présence de livres dans divers espaces les invitant à la lecture-citation. C'est ainsi que Heberto voit dans sa chambre d'hôtel « un livre vert, d'un petit format, 12,5 cm x 9 cm, avec des mots en noir sur la couverture. Qui l'y avait laissé ? Il s'étonna de ne l'avoir pas remarqué auparavant. C'était *Le pornographe*, le grand classique de Restif de la Bretonne » (H, 27). Cette citation d'une ligne est déjà préparée d'une main inconnue : « Une page était cornée, Heberto ouvrit le petit livre à ce niveau-là et se mit à lire : "Sa gorge, seulement soupçonnée, tente également la bouche et la main" » (H, 27). De même, il découvre un autre livre dont la présence le surprend. C'était *La philosophie dans le boudoir* de Sade dont certaines pages sont également cornées. Le procédé est le même. Il ouvre le livre et choisit un passage souligné en rouge : « Écoute-moi donc, Eugénie, mon cher ange, ton corps est à toi, à toi seule ; il n'y a que toi seule au monde qui aies le

droit d'en jouir et d'en faire jouir qui bon te semble » (H, 28-29). À un autre endroit, l'autorité de Sade est convoquée sous forme de bénédiction en prélude à une séance d'orgie collective à laquelle prennent part une femme enceinte et des individus qui se définissent comme artistes. La référence sadienne permet à ces personnages de se dédouaner de toute immoralité. Autrement dit, elle a pour but de les conforter dans leur conscience d'accomplir un acte tout à fait normal :

Ils étaient déjà prêts pour la cérémonie. Elle prit la cassette et la mit dans le lecteur. Aussitôt, on perçut la propre voix de Mira qui lisait Sade, *La philosophie dans le boudoir* : « Jeunes filles trop longtemps contenues dans les liens absurdes et dangereux d'une vertu fantastique et d'une religion dégoûtante, détruisez, foulez aux pieds tous les préceptes ridicules inculqués par d'imbéciles parents. Les femmes ne sont pas faites pour un seul homme : C'est pour tous que les a créées la nature. N'écoutez que cette voix sacrée, qu'elles se livrent indifféremment à tous ceux qui veulent d'elles. Toujours putains, jamais amantes, fuyant l'amour, adorant le plaisir... » La cassette s'arrêta à ce niveau. On perçut un bruit sec. Ce fut comme le dé clic. Les hommes se déshabillèrent en silence. Ils étaient en érection. Mira souleva d'une main leur sexe. « Comme vous êtes raides, les gars, comme vous êtes bien raides ! » (H, 277).

Certaines citations se présentent comme partie intégrante de la narration. Le personnage, se retrouvant dans une situation identique ou similaire, se met dans la peau des personnages du texte cité, en faisant sienne leur parole. Par exemple, dans *Hermina*, l'image du personnage éponyme nourrit sans cesse les fantasmes d'Heberto, même loin d'elle. S'imaginant partager des moments intimes avec cette adolescente, il convoque un passage de *La mécanique des femmes* de Louis Calaferte, ouvrage sulfureux qui explore la sexualité et la corporéité féminines :

Hermina [...] m'a proposé le sucre venu de ses zones pudiques, du sucre fondant, elle m'a dit : « Tends ta langue pour cueillir le miel, l'abeille en moi l'a produit pour toi. Lèche, Heberto, lèche, le miel, lèche, lèche ». Ma langue pour cueillir le miel ? Peut-être un peu de crème, non Hermina, non ? « Oui, oui, oui, je veux ! On se met à la table du fond, dans l'arrondi des banquettes, on ne peut pas nous voir, je prends des banquettes, on ne peut pas nous voir, je prends des gâteaux à la crème que je barbouille sur ta biche pour la lécher, je m'en mets moi aussi dans la chatte, je m'en mets toujours un peu, ça me fait quelque

chose » (Louis Calaferte, *La mécanique des femmes*). Dans ce cas, Hermina, d'accord, table du fond, dans l'arrondi des banquettes, des gâteaux à la crème et comme tu viens de le décrire, je le veux moi aussi (H, 100-101).

Ici, le lecteur apprécie mieux le sens du passage cité dans son nouvel environnement textuel lorsqu'il sait au préalable que l'ouvrage de Louis Calaferte a pour vocation de décrire les femmes assumant et vivant pleinement leurs fantasmes sexuels sans se soucier des normes socialement établies. Ainsi donc, Hermina, même adolescente, s'inscrit dans le sillage de ces femmes : elle n'éprouve aucune gêne à faire ce qu'elle veut de son corps, de ses parties intimes.

Jeux de miroirs entre la fiction de l'auteur et la fiction de sa bibliothèque

Chez Sami Tchak, le mouvement citationnel s'enracine dans la « mémoire mélancolique », où « tout est dit³⁰⁹ », où pour les divers actants la « solution paraît se trouver dans les livres, dans le miroir offert par les livres³¹⁰. » L'univers romanesque de cet auteur, même s'il s'inspire parfois du réel, est traversé par des personnages et narrateurs ayant le plus souvent recours à des exemples, à des situations, à des personnages de la bibliothèque pour exprimer la réalité de leurs points de vue. Par exemple, on a déjà montré comment, dans *Hermina*, Chingareno fait valoir son point de vue sur la réalité de l'exil volontaire en faisant siennes les idées de son compatriote, l'écrivain Reinaldo Arenas.

L'œuvre romanesque de Sami Tchak se veut aussi une exploration de l'existence humaine, de la complexité des rapports humains. C'est ainsi que des personnages puisent des exemples dans la mémoire de la littérature pour illustrer les thèses qu'ils

³⁰⁹ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature, op.cit.*, p. 50.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 54.

avancent sur la nature de l'Homme. Dans *Filles de Mexico*, Hector postule que « L'homme est un être de désir et de jouissance, tuer est l'une des voies royales de la jouissance » (F, 136) et que la vraie jouissance intervient « quand on tue sans motif, de sang-froid et sans motif » (F, 135). Ce personnage n'a pas jugé nécessaire de développer sa pensée, ou de s'embarrasser d'arguments théoriques pour convaincre son interlocuteur. Il se contente plutôt de donner lecture d'un cas bien connu dans l'Histoire, et décrit par Bartolomé de Las Casas dans *Très Brève Relation de la destruction des Indes* :

Il se mit à feuilleter le livre. Je lis le passage au sujet du massacre de Caonao dans l'île de Cuba en 1511 : « À notre arrivée les Indiens nous offrirent une grande quantité de poisson, du pain, d'autres nourritures et tous les présents possibles. Soudain, les Chrétiens, possédés par le diable, poignardèrent en ma présence (sans le moindre motif, sans aucune raison) des hommes, des femmes, et des enfants assis devant nous, plus de trois mille âmes. Je vis là de si grandes cruautés que jamais les humains ne virent ni imaginèrent rien de semblable » (F, 136).

La même citation s'observe également dans le roman *Hermina*. Mais ici, son insertion se fait selon un autre procédé. Lorsque Heberto ouvre le roman *Nedjma* de Kateb Yacine, trouvé dans le placard de sa chambre d'hôtel, il découvre au milieu du livre deux feuilles pliées qui semblent faire office de marque-pages. Il remarque que l'une des feuilles est « la photocopie d'un livre de poche » qui comporte la citation de Bartolomé de Las Casas. Le lecteur n'aura droit à aucun commentaire de la part d'Heberto, puisque selon le narrateur, ce passage ne retient pas tellement son attention. C'est plutôt ce dernier qui émet un court commentaire sur la citation : « [...] passage décrivant une cruauté humaine exemplaire, au détriment d'une communauté qui venait de montrer son sens de l'hospitalité [...] » (H, 236). Cette citation revêt un autre sens qui apparaît à la lumière du commentaire et de

l'interprétation détaillés qui figurent sur la seconde feuille retrouvée dans le roman *Nedjma*. Ces propos proviennent d'une main anonyme. Mais à dire vrai, il s'agit d'un artifice littéraire, bien fréquent chez Sami Tchak, qui consiste à aborder, de manière détournée, des sujets cruciaux relatifs à l'Afrique sans vouloir apparaître comme un donneur de leçons. La citation de Bartolomé de Las Casas est un moyen d'inviter les vaincus (allusion faite ici sans aucun doute aux Africains) à réfléchir sur le sens de l'Histoire, à chercher les raisons de leur défaite, et à tirer la « leçon du monde », afin de repenser leur rapport avec ceux qui possèdent « l'art de vaincre sans avoir raison³¹¹ », pour reprendre la formule de Cheikh Hamidou Kane :

Il se mit à lire l'autre papier [...] « Tu sais pourquoi ils ont vaincu le monde ? Parce qu'ils n'ont reculé devant rien quand il s'est agi de leurs intérêts. Ils étaient partis hors de leur continent pour prendre les autres, ils les avaient pris par tous les moyens. La leçon du monde réside dans cette détermination. Le reste n'est que discours. Toute la leçon du monde se trouve là, dans ce passage extrait de *Très Brève relation de la destruction des Indes* de Bartolomé de Las Casas, relatant un épisode sanglant de 1511, lors de la conquête de l'Amérique par les Espagnols. Tu as bien noté que ces gens ont été massacrés après qu'ils avaient offert poisson, pain, autres nourritures et tous les présents possibles, hein ? Las Casas s'indigne, mais le peuple auquel il appartient n'aurait pas vaincu, s'il s'était laissé guider par les bons sentiments, s'il n'avait pas mis ses intérêts à la place de Dieu. Et tout peuple qui n'a pas encore compris qu'il y a des moments où rendre le bien par le bien est une impardonnable erreur stratégique, tout peuple qui ne l'a pas encore compris est un peuple mort. Tout individu qui l'ignore est un vaincu à vie. »

Après trois points de suspension, l'auteur de ces mots avait ajouté d'une écriture plus fine, comme tracée d'une main différente : « Ils ont tout fait, ils ont réussi à tout faire. [...] Ils auraient pu nous exterminer, nous aussi, et nous aurions appartenu sans dommage pour le monde à la mémoire des choses disparues. Ne l'oublie pas si tu tiens à savoir ce que l'Histoire veut dire. » (H, 236-237).

Un autre mode d'intégration des citations fait appel à la mémoire fiable des personnages. Ceux-ci se souviennent très aisément de leurs lectures et s'avèrent même capables d'en citer de mémoire de longs extraits, sans déformation, sans faute,

³¹¹ Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, récit, préface de Vincent Monteil, Paris, René Julliard, 1961, p. 52.

sans omissions. C'est à croire qu'ils apprennent tous par cœur des pans entiers des textes. Du moins, il ne fait aucun doute qu'ils s'en imprègnent très bien. Des formules exprimant le souvenir reviennent souvent dans la bouche de ces personnages : « Me revinrent à l'esprit des passages entiers de textes que j'avais lus sur les enfants des rues de Mexico » (F, 47) ; ou encore : « Les mots de Marta, une des *Enfants de Sanchez*, me revinrent » (F, 67). Dans *Hermina*, Heberto, affirme avoir mémorisé des passages de texte : « Gombrowicz m'a persuadé de laisser tomber [mon projet d'écriture]. Il m'a parlé, ce cher Gombrowicz. Tu veux que je te redise ses mots, Hermina ? Non, je les ai enregistrés dans ma mémoire. Écoute donc ça : [...] » (H, 214).

Des personnages citent parfois l'incipit des œuvres. Mais on peut dire que retenir la première phrase d'un roman ne fait pas forcément appel à l'aptitude mémorielle. Le jeu de souvenir repose ici davantage sur la valeur et le sens de l'incipit dans l'économie du récit³¹². C'est ainsi que Heberto se souvient de l'incipit d'un roman écrit par un Africain :

Il pensa alors à la première phrase de *Chroniques abyssiniennes* de Moses Isegawa : « Pendant qu'il disparaissait entre les mâchoires colossales du crocodile... », un roman qu'il avait lu quelques mois plus tôt, une écriture dense, un foisonnement d'images, de couleurs, d'odeurs, de vies, un fleuve en crue qui emporterait tout sur son passage et dissimulerait dans la bouse de l'existence les perles de l'encre. « (H, 261).

Le contexte permet de comprendre que le souvenir de cet incipit est surtout lié à l'effet de la puissance de l'écriture de Moses Isegawa sur l'aspirant-écrivain Heberto. S'estimant incapable d'accoucher d'une écriture de grande qualité, il se met souvent à

³¹² A titre d'exemple, on peut penser à l'incipit de *L'Étranger* d'Albert Camus, l'un des plus célèbres de la littérature.

lire et à étudier le style d'auteurs remarquables dans l'espoir de pouvoir s'en inspirer. À un autre endroit, le même personnage se réfère à l'incipit d'un roman de Kafka, lequel en raison de l'étrangeté de la scène décrite, marquerait l'esprit de tout lecteur. Mais la remémoration de l'incipit kafkaïen est suscitée par une scène insolite qui fait penser absolument à l'auteur de *La métamorphose*. Dans sa chambre d'hôtel : un cafard semble se transformer en crapaud, sous les yeux d'Héberto, sans doute en état d'hallucination : « Lui vinrent alors à l'esprit la première phrase de *La métamorphose* de Kafka : « Lorsque Gregor Samsa s'éveilla un matin au sortir de rêves agités, il se retrouva dans son lit changé en un énorme cancrelat » (H, 233). On peut aussi lire dans ce jeu de souvenirs une sorte de recyclage de séquences narratives tirées de la bibliothèque. Ici, le recours à l'incipit kafkaïen traduit la peur du personnage de subir le même sort, d'être victime d'une métamorphose fatale : « Il eut un frisson, la peur de se retrouver dans cet hôtel, loin de son île, transformé en cafard. Une bestiole horrible. Lui en cafard, comme Gregor Samsa. Lui, une horrible bestiole. Il ouvrit ses mains sous ses yeux et crut voir ses doigts se transformer en petites pattes » (H, 234).

La citation intervient également dans la déconstruction du discours postcolonial, dans la mise à nu des discours hypocrites qui tendent à condamner certaines pratiques observées dans le passé, alors qu'elles reviennent aujourd'hui sous d'autres formes. Ainsi, Heberto s'insurge contre la polémique née du fait qu'on a fait venir des pygmées africains en Europe pour danser « sous un soleil de petite saison sèche en Afrique. » Pour lui, la mémoire des zoos coloniaux ne saurait justifier qu'on « refuse à certains groupes humains la liberté et le droit de mettre en spectacle leurs cultures sur le sol des autres » (H, 187). Sous un mode ironique, le personnage s'appuie sur

une longue citation d'un célèbre auteur espagnol pour faire comprendre que son île natale (le Cuba) abrite aussi des « zoos de seins », où ses « filles et gamines, plus nues que vêtues » (H, 42), exposent leurs charmes en vue de séduire les touristes :

Et puis, excusez-moi, repartit-il, je vais profiter de votre podium et faire un peu de pub pour mon île. Peut-être me permettriez-vous un jour de vous faire danser des femmes à quatre seins de mon île, car chez moi dans mon île, mesdames et messieurs, il y a de meilleurs zoos de seins. Amateurs de seins, dans mon île là-bas, je vous dis que, sans vous mentir, « il y a des seins pleins de calme. Il y a des seins pleins de douleur. Il y a des seins pleins de passion. Il y a des seins pleins de divorce. Il y a des seins pleins de calamités. Il y a des seins pleins de poison. Il y a des seins pleins d'énervement. Il y a des seins pleins de larmes. Il y a des seins pleins de nuit. Il y a des seins pleins de surprises. Il y a des seins pleins de charité. Il y a des seins pleins d'adultère. Il y a des seins pleins d'or amassé. Il y a des seins pleins d'hypocrisie. Il y a des seins pleins de compote maison. Il y a des seins de pédanterie. Il y a des seins pleins de plombs de chasse. Il y a des seins pleins de petites médailles de la Vierge. Il y a des seins pleins de menue monnaie. Il y a des seins pleins de blancheur sous leur surface noire. Il y a des seins pleins d'air comme des ballons » (H, 194-195).

Si cette citation exprime de manière caricaturale toutes les gammes de seins qu'on peut découvrir sur cette île, elle participe du même souffle d'un jeu d'érudition, dont la fonction consiste aussi à dévoiler la source de la citation, si l'on se rappelle qu'il n'est pas dans l'habitude de Sami Tchak de confronter le lecteur à une citation intimidante, qui le laisse dans l'ignorance des sources : « Y avait-il une seule personne dans la salle qui ait reconnu dans cette litanie des seins un passage d'un chapitre de *Seins* de Ramon Gomez de la Serna ? » (H, 195)

La citation, on l'a déjà montré, procède de l'acte de lecture. Aussi allons-nous examiner, dans les lignes qui suivent, les diverses figures de lecteurs.

2.2.3. Personnages lecteurs

L'ancrage de l'œuvre de Sami Tchak dans la bibliothèque entraîne la présence d'une multitude de personnages, amoureux de la chose littéraire ou professionnels de

l'écrit : professeurs de lettres, docteurs en littérature, écrivains, journalistes ; outre ces hommes et femmes de lettres, on observe aussi des gens ordinaires qui affichent leur passion pour la littérature ; même certains personnages affirment être des hommes de culture sans vouloir décliner leur pedigree, comme c'est le cas dans *Filles de Mexico* : « J'ai l'air bourru, dit-il, mais, cher ami, je suis un raffiné de la culture, cependant, je ne te dirai pas qui je suis » (F, 135). De toute évidence, tous ces personnages ont en commun d'être de grands lecteurs. Comment définir un personnage lecteur ? Dans son ouvrage *Romans de la lecture, lecture du roman. L'inscription de la lecture*, Lucie Hotte note :

Le concept de personnage lecteur permet de réunir sous un même vocable des personnages qui n'ont souvent en commun que le fait d'être des lecteurs. Contrairement aux personnages écrivains, dont la plupart se définissent essentiellement comme des écrivains, les personnages lecteurs sont rarement définis ou perçus comme des lecteurs et leurs actes de lectures sont souvent passés sous silence dans les analyses des romans où ils s'inscrivent³¹³.

Cette observation s'applique très peu aux personnages lecteurs de Sami Tchak dans la mesure où il est difficile de ne pas les définir ou les percevoir comme tels : ils affichent ouvertement leur passion et leur amour pour la lecture, ils en parlent souvent, ou sont décrits en situation de lecture. Ainsi, dans *Place des Fêtes*, le jeune narrateur qualifie sa passion pour des livres d'obsession textuelle. Initié à la lecture par une jeune policière qui lui a « donné le goût des livres » (PDF, 161), il ne se prive pas « d'avouer aux yeux de tout le monde » sa fierté « d'être un obsédé [...] textuel intraitable » (PDF, 162). Et les termes « lire », « lecture » reviennent souvent dans sa bouche : « On a beau lire *Comment se marier sans divorcer ?* de la doctoresse

³¹³ Lucie Hotte, *Romans de la lecture, lecture du roman. L'inscription de la lecture*, Montréal, Éditions Nota bene, 2001, p. 30.

Machinchouette, s'il y a mariage, l'échec se met à l'affût aussitôt » (PDF, 203) ou encore :

J'avais vite fait, en marchant, de rattraper ce quartier chaud, la Goutte-d'Or, que je ne réussis jamais à explorer sans que bourdonnent à mes oreilles les Gervaise et Nana de *L'assommoir* de Zola avant *Nana*. Je ne dis pas ça pour montrer que moi aussi j'ai lu ce que vous avez lu, remarquez mais c'est que ce livre-là, c'est aussi lui qui m'avait fait aimer les putes en comprenant que ça peut être aussi des filles nées de mères courageuses et blanchisseuses comme Nana, fille de Gervaise. C'est pour ça que je parle de ce bouquin (PDF, 269).

Dans *Hermina*, un personnage affirme : « J'aime les écrivains puisque j'adore lire » (H, 85). Dans *Filles de Mexico*, Djibril Nawo souligne son activité de lecteur en termes de quantification : « [...] j'avais déjà lu des tonnes de livres sur *Les Amériques noires* » (F, 81). Outre les personnages qui s'affichent eux-mêmes comme lecteurs passionnés, on rencontre aussi ceux dont la qualité de grand lecteur est vantée par leur interlocuteur : « [...] tu lis en espagnol, en anglais, en français, en portugais des tonnes de livres et d'articles [...] » (F, 30), ou par le narrateur : « Il lisait les journaux surtout le matin, mais les livres constituaient toujours sa principale passion » (H, 116).

Certains actes de lecture recèlent un caractère rituel :

Je pris quarante-trois minutes à manger, ensuite je lus trois pages de *La plus grande région*, le grand roman écrit par Carlos Fuentes sur le Mexico des années 1950, puis dix-sept pages et demie des *Enfants de Sanchez*, le chef-d'œuvre de l'anthropologue américain Oscar Lewis [...] considéré à juste titre comme l'œuvre inaugurant le roman-vérité » [...] Ce n'est qu'après ces rituels-là que je pris ma douche (F, 45).

Quel sens peut recéler la ritualisation de l'acte de lecture ? Est-elle liée au statut des ouvrages concernés ? Peut-être ! Toujours est-il que Djibril Nawo décrit, à un autre endroit, un acte de lecture (d'un ouvrage d'un autre grand auteur) qui est plus qu'un rituel. Il traduit une anthropomorphisation de l'objet-livre : « Je décidai de m'allonger

sur le lit. Mais un petit livre me tendit la main et je le pris [...] » (F, 80). La ritualisation de l'acte de lecture se double aussi d'une sorte de fétichisation du livre et de la lecture³¹⁴. C'est dans ce sens que même des bestioles prennent en charge la lecture-citation : « Au même moment, une mouche armée de trois sexes d'éléphant lisait, de façon humoristique, un passage de *Paradiso* de Lezama Lima, [...] » (H, 73). La fétichisation se manifeste aussi dans la représentation de l'espace-bibliothèque. Il est tout à fait évident que des personnages tchakiens font des rencontres dans des bibliothèques, ou disposent d'une « d'une bibliothèque fournie » (H, 95). Toutefois, la configuration de celle-ci paraît dans certains cas hyperbolique, comme chez Alberta dans *La fête des masques*. Ici, l'existence d'un tel espace participe davantage de la valorisation de cette femme exploitée sexuellement par les hommes : « Je lis, je lis beaucoup, je lis Proust. Je ne suis pas une idiote, sinon je n'aurais pas dans ma bibliothèque *Notre dame des Fleurs* de Jean Genet. Regardez ! Fouillez dans ma bibliothèque, fouillez et vous verrez qu'il y a ici de quoi nourrir un milliard d'esprits affamés (FDM, 19). La fétichisation est beaucoup plus manifeste dans le cas suivant :

Il faut savoir que la poétesse Gamboa vivait seule dans un duplex de cinq niveaux [...] Chaque fois qu'il descendait ces marches, Djibril avait peur. Chez Deliz, l'esprit ne pouvait trouver le moyen de rester affamé, chaque chambre était dotée d'une bibliothèque bien fournie, des romans, des pièces de théâtre, des recueils de nouvelles

³¹⁴ L'auteur Sami Tchak lui-même a une grande passion pour les livres. On peut aussi voir dans cette fétichisation du livre une sorte d'autoreprésentation. L'écrivain congolais Alain Mabanckou note à propos de cette passion : « Tchak vous dénicherait toujours un auteur quelque part, et vous ne l'aurez pas lu. Prenez garde, Tchak passerait inaperçu dans une foule. Il regarde, se méfie, mais fonce à grandes enjambées vers l'individu qui a un livre entre les mains. Pour le piéger et le sortir de sa tanière, mettez un livre sur un banc public, cachez-vous, vous le verrez surgir de nulle part, prendre ce livre, s'asseoir sur le banc et passer la journée à le lire sans un seul regard sur les passants » (Voir Alain Mabanckou, « AINSI VA LE MONDE (7) : Portrait de Sami Tchak, l'iconoclaste » (<http://blackbazar.blogspot.com/2011/02/ainsi-va-le-monde-7-portrait-de-sami.html>)).

ou de poésie et des essais en espagnol, en anglais et en français. Toujours dans chaque chambre, une petite table et deux chaises constituaient, près de la fenêtre, le coin bureau » (F, 93-94).

La lecture influence l'agir des personnages. Si elle aboutit à l'acquisition d'un savoir livresque, ou concourt à produire « les plus nobles idées » chez certains (FDM, 62), elle engendre en revanche sur d'autres des effets subversifs. On peut en distinguer deux aspects, lesquels relèvent de l'ordre de la perversion et du mental. Les effets pervers s'inscrivent dans la dimension transgressive de l'œuvre. Ainsi, dans *Place des Fêtes*, le jeune narrateur avoue que des romans d'Émile Zola l'ont amené à aimer les putes. Il se définit lui-même non seulement comme un obsédé textuel, mais aussi sexuel. En outre, la lecture de « *La dérobade* de Jeanne Cordelier et des tonnes d'autres autobiographies romancées de putes, même de Ulla par Ulla » (PDF, 259) lui ont permis d'avoir une bonne connaissance des milieux de la prostitution. Autrement dit, la lecture de certains livres a renforcé son obsession sexuelle. De même, dans *Hermina*, le comportement dévoyé de certains personnages pourrait être mis sur le compte de leurs mauvaises lectures : « Lorsqu'elle se retrouva seule avec Heberto, Lourdes s'approcha de lui. "Tu sais, il a lu trop de livres, Federico. Il a lu de mauvais livres et ça te change un homme. Mais si tu veux mon avis, je l'adore, j'adore ses perversions. Je le suis dans ses folies. C'est délicieux, les folies d'un homme qui se prend pour un personnage de roman." » (H, 54)

Les effets d'ordre mental, eux, sont plutôt révélateurs de l'état psychique et psychologique des personnages. Le cas le plus palpable est celui de Chingareno (exemple déjà cité) qui se reconnaît entièrement dans les romans de Reinaldo Arenas,

dont il épouse les points de vue sans discernement, malgré ses brillantes études littéraires jusqu'au doctorat :

Les choses se sont empirées quand il s'est mis à lire tous les romans de Reinaldo Arenas. *Encore une fois la mer* et une nouvelle de *Adios a Mama* ne lui inspirèrent qu'une envie : se donner à la mer. [...] Un jour, je reviens de la fac le retrouver là nu assis à même la moquette et il me tend un papier. Je lis : « Dans l'île, nous étions condamnés au silence, à l'ostracisme, à la censure et à la prison ; en exil, au mépris et à l'oubli, de la part des exilés eux-mêmes. Une sorte de sens de la destruction et de l'envie habite les immigrés ; dans leur immense majorité, ils ne tolèrent pas la grandeur, ne supportent pas que quelqu'un se détache du lot et ils veulent rabaisser tout le monde au même niveau de médiocrité. » Je reconnais là un passage d'*Avant la nuit* d'Arenas. Je lui demande pourquoi il me fait lire ça. Il me répond : « Ton oncle est un homme médiocre qui croit que l'argent vaut tout, un petit esprit sur sa montagne d'argent » (H, 159).

Ce personnage souffre sans doute d'une perturbation mentale, psychique qui l'empêche de remettre en cause ses idées fixes. Pire, la littérature romanesque s'avère pour lui l'instance royale qui nourrit sa folie et ses idées noires qui l'ont poussé au suicide :

Quelques heures plus tard, on vient nous dire qu'il s'est noyé, Samuel. Et avant qu'on aille chercher son corps, j'ouvre sa lettre et découvre ceci : « Ma douce, je suis assise dans le silence et la paix de cette nuit tropicale pour t'écrire ces quelques mots parce que je veux me soulager le cœur, tu es la seule à qui je peux écrire et je veux que tu saches que tu avais raison [...] C'est une triste façon de mourir et je sens que la mort ce soir est toute proche de moi, je l'entends dans le silence tropical, rompu de temps en temps par le hululement d'un hibou, et pour te dire la vérité, ma douce, je me sens soulagé, je sens que je devrais m'en aller maintenant. Ma douce, ma douce, pendant que j'écris ma nudité se dresse et ça me rend triste de penser que c'est pour rien, cela n'a de sens que si quelqu'un d'autre en a besoin et que ça donne la vie, tu sais ce qu'on dit, les morts bandent une dernière fois. »
« Après ce passage tiré de *Guérilleros* de Naipaul, il a ajouté : "J'ai décidé de mettre fin à ma vie. Nora ne te culpabilise pas" (H, 160-161).

Il y a lieu d'observer que les personnages tchakiens, même s'ils apparaissent comme des grands lecteurs, commentent rarement leurs lectures. Par exemple, dans *La fête des masques*, lorsque Carlos songe qu'il aurait « voulu relire *La mort à Venise* de Thomas Mann avant de mourir », et « rien que ce livre » (FDM, 55), il n'en donne

pas les raisons. Il suppose sans doute que le lecteur connaît bien ce roman de l'auteur allemand. Cependant, *Hermina* présente un cas intéressant où le personnage, il s'agit d'Ingrid Himmler, commente et interprète largement un chapitre d'une de ses lectures pour son amoureux Heberto. Mais cette interprétation, qui procède d'une lecture extratextuelle, s'avère un artifice pour l'auteur d'aborder ce que cette lectrice appelle le « drame africain. » Il s'agit encore d'une mise à distance, d'une critique des discours de l'Occident sur l'Afrique postcoloniale. (Cette critique, rappelons-le s'articule à divers endroits dans le roman *Hermina*). L'incrimination du discours est empreinte d'ironie et de sarcasme, lesquels se dessinent dès les premiers instants, où Ingrid, toute excitée, interpelle Heberto pour lui faire savoir que la lecture de *Terre d'Ébène* d'Albert Londres lui permet de comprendre l'aliénation culturelle des Africains :

Ingrid couchée dans la chambre, l'appela avec une certaine excitation dans la voix : « Viens vite Heberto, vite ! Viens ! » [...] « Assois-toi là, à côté ». [...] « Tu as déjà lu ce livre ? » Elle lui brandit devant les yeux. « Non » Elle sourit. « Il faut le lire. Il m'a aidée à comprendre certaines choses. Il m'a permis de mieux appréhender votre drame. J'ai compris qu'en chacun de vous existe un prince humilié, déshérité et déchiré, un prince chassé de son royaume et qui ne peut survivre qu'auprès de ses vainqueurs » (H, 102).

Ingrid fait plutôt une lecture « uchronique » au lieu d'une lecture pertinente qui tienne compte du contexte historique. À partir du vécu du prince Ouaniolo, le fils du roi Behanzin, elle croit expliquer ce qu'elle appelle le « drame africain » en s'inspirant du titre du passage commenté « le Drame dahoméen ». Selon elle, ce drame réside dans l'aliénation permanente des Africains consécutive à leur rencontre brutale avec l'Occident.

Le roman installe délibérément cette lectrice blanche dans une posture interprétative un peu caricaturale où se mêlent affirmation absolue et assurance contreproductive. À travers cette mise en scène ridicule d’Ingrid Himmler, *Hermina* vise l’attitude de l’Occidental qui souvent prétend pouvoir lire, comprendre, expliquer « l’Autre » sans se tromper. Ingrid se montre très péremptoire, tant elle est convaincue de penser vrai :

Je peux te lire ce chapitre et tu comprendras facilement que j’ai compris moi aussi, que je ne suis pas obligée de me transformer en Noir comme l’avait fait Griffin – tu as lu *Dans la peau d’un Noir* de John Howard Griffin ? – ce Blanc hanté par le problème de la ségrégation raciale, qui avait décidé de vivre dans la peau d’un nègre et qui, transformé de façon réversible en Noir, avait sillonné le Mississippi [...]. Eh bien, moi je n’ai pas besoin de me transformer en négresse pour comprendre ce que tu ressens. Un seul chapitre de Londres et tout est dit (H, 102-103).

La certitude d’Ingrid Himmler de donner une lecture objective ou réelle du « drame africain » se traduit également par le fait d’inviter son interlocuteur à réagir à chacun de ses commentaires, et dont elle semble plutôt attendre des mots d’approbation. Il s’instaure ainsi entre ces deux personnages un échange alternant entre lecture et commentaire de l’un et les réactions de l’autre. Mais ce dernier ne partage pas du tout les commentaires et les interprétations, d’où sa réaction qui prend diverses formes : tantôt il répond par un silence froid ou poli : « Elle attendait une réaction d’Heberto. Celui-ci resta froid. “Mais dis quelque chose, **toi** ! [...]” » (H, 104) ; tantôt il donne des réponses ironiques qui cachent mal son exaspération : « “[...] je n’aurais pas aimé être à votre place.” Heberto sourit et dit : “C’est pour ça que tu nous comprends mieux que nous-mêmes.” Elle prit cette remarque pour un compliment. “C’est gentil, mon chou ! ” fit-elle, puis, elle reprit la lecture. » (H, 110). Heberto n’a pas daigné aller à une confrontation verbale avec cette lectrice européenne, lui jeter « à la figure

ce qu'il pensait réellement de [ses] larmoiements » (H, 104). Il prend sans doute à témoin le lecteur réel qui aussi trouverait ces interprétations de l'Européenne un peu banales. Un exemple : « Le drame est là : vous forcer à vivre un exil à l'intérieur de votre chair et à l'extérieur au sein de vos sociétés, faire de vous des étrangers en vous et hors de vous. Vous êtes, vous, par notre faute, l'Étranger de Camus » (H, 105).

Ici s'affrontent deux attitudes divergentes : d'une part, un personnage occidental, apparemment taraudé par un sentiment de culpabilité, au regard de l'Histoire, envers les vaincus, les Noirs, auxquels elle estime que les vainqueurs doivent demander pardon pour être responsables de leur drame, d'avoir fait d'eux des « humiliés dans le monde » (H, 107), et d'autre part, un autre issu du monde des vaincus, qui pense que ces « larmoiements » – ce que d'autres appelleraient le sanglot de l'homme blanc³¹⁵ – sont « remis à la mode maintenant que chacun a quelque chose à reprocher aux vainqueurs, des réparations à exiger à l'Histoire » (H, 104). Heberto, lui, ne voit aucune trace de sincérité dans ces larmoiements et ne souscrit non plus à l'idée de la réparation de l'Histoire. Cette position transparaît à la fois dans la réponse ironique faite à Ingrid à la fin de la lecture et dans la réaction de celle-ci, empreinte sans doute de sincérité :

« Heberto, dis-moi sincèrement : si tu avais été blanc, comment aurais-tu réagi à la lecture de ce chapitre ?

- Félicitations pour les miens qui ont vaincu.

Elle soupira. « Là est le problème, dit-elle. On a beau dire on a beau faire, on n'oublie pas qu'on appartient au camp des vainqueurs. Je me demande si la sincérité ne serait pas de dire : tant pis pour vous ! Je n'en sais rien, mais je me dis que je n'aurais pas voulu être à la place des Dahoméens (H, 114).

³¹⁵ Pascal Bruckner, *Le sanglot de l'homme blanc : Tiers-Monde, culpabilité, haine de soi*, Paris, Seuil, 1983.

Soulignons que la position d'Heberto est irréductible : il la réitère dans un autre contexte, où il invite le vaincu à s'interroger sur les raisons de sa défaite : « Merde ! Nous avons été vaincus, et humiliés. Et alors ? Tant pis pour les vaincus, cono ! Que les vaincus se demandent : « Pourquoi nous avons été ainsi vaincus, humiliés, et pourquoi notre vainqueur est devenu notre modèle ? » (H, 189). Mais elle n'est pas isolée dans toute l'œuvre romanesque de Sami Tchak, puisque sur la même question, nous avons déjà montré qu'un personnage anonyme invite, toujours dans *Hermina*, les vaincus du monde à tirer la leçon de leur défaite. De même, dans *Place des Fêtes*, le jeune narrateur s'en prend à une jeune Française dont les propos s'inscrivent dans les « discours négrophiles des Blancs », dans ces larmoiements incriminés *supra* : « C'est ça, le drame, je le répète. Ces putains de discours que nous sommes sommés, nous les Noirs, d'applaudir [...]. Nous devons dire merci à tout imbécile et à toute pétasse qui dit nous aimer et nous défendre, qui dit pleurer pour nous (PDF, 173).

Outre le personnage-lecteur, l'œuvre tchakienne fait aussi une place considérable à l'écrivain.

2.2.4. Personnages écrivains

Déjà le premier roman *Femme infidèle* de Sami Tchak fait mention, vers la fin de la narration, d'un personnage qui confie son désir de devenir écrivain : « Talahatou, je serai un écrivain, j'ai beaucoup de choses à dire, me dit-il » (138). La présence de cet écrivain potentiel est-elle fortuite, ou est-elle un indice que Sami Tchak affectionne, dès le début de sa carrière d'écrivain, le personnage écrivain ? Difficile d'y répondre ! Toujours est-il que son œuvre ultérieure, du fait de sa relation avec la

bibliothèque, est traversée par de multiples personnages écrivains : des individus qui se définissent comme tels, d'autres qui s'essaient à l'écriture, mais qui ne mèneront pas leur projet à terme pour diverses raisons, et ceux qui deviennent écrivains de manière inespérée. En outre, on note aussi des références à des auteurs réels, lesquelles s'articulent dans différents contextes. Par exemple, dans *Filles de Mexico*, elles remplissent une fonction informative mais aussi celle d'érudition, qui consiste à marquer la culture littéraire des divers protagonistes : « Au Mexique, il y a plein d'immigrés colombiens, l'un des plus célèbres est bien sûr le fou de la plume, Fernando Vallejo, que tu connais peut-être par ses livres comme *La vierge des tueurs*, *Le feu secret*, *Et nous irons tous en enfer...* Tu connais ? Oui » (F, 35). Cette double fonction est également signalée dans *Hermina*, où la référence à l'auteur réel peut être perçue comme une désacralisation transgressive qui n'épargne pas les grandes voix de la littérature :

Elles lui demandèrent de les accompagner dans un petit café où des poètes inconnus venaient parfois lire leurs poèmes. Ce café s'appelait José Maria de Heradia, du nom du grand poète français d'origine cubaine, un des maîtres du Parnasse, né en 1842 et mort en 1905. On y fumait des cigares et des pipes en même temps qu'on lutinait des femmes dans des tenues légères qui exhibaient leur poitrine plantureuse. La plupart d'entre elles étaient tellement grosses qu'on les aurait prises pour des œuvres grandeur nature de Botero ou d'Ousmane Sow (H, 80).

Dans son ouvrage *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, André Belleau fait des observations pertinentes sur « l'agir du personnage-écrivain³¹⁶ », en lien avec la question suivante : « Un personnage, du fait qu'il est écrivain, jouit-il d'un statut particulier dans l'histoire ?³¹⁷ » Même s'il estime

³¹⁶ André Belleau, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 1980, p. 22.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 22.

qu'il n'est pas si simple d'y répondre de manière exhaustive dans le cadre de son étude, il note tout de même que « le personnage-écrivain, quels que soient son ou ses rôles sur le plan des événements, met en cause le récit comme discours littéraire : par lui, la littérature parle d'elle-même, le discours s'autoréfère³¹⁸. » L'observation est absolument valable pour les personnages ayant des ambitions littéraires dans l'œuvre de Sami Tchak.

Signalons d'ores et déjà que ces derniers ont ceci de commun qu'ils font fi de la morale. Il s'agit des sujets autonomes, entièrement libres, (au sens plein du terme) dans leur pensée et dans leurs actes qu'ils assument. Ce sont des figures de transgression. Autrement dit, quel que soit leur parcours social, quelles que soient leurs qualités, ils ne peuvent en aucun cas être considérés comme des modèles. D'ailleurs, cela est loin de leurs soucis. Ils sont à l'image, comme nous le verrons plus loin, des autres personnages qui se réclament ouvertement de l'univers sadien :

[...] nous étions, elle et moi, des esprits libres. Chaque fois que nous nous étions retrouvés, autour d'un plat et d'une tasse de café, nos discussions, passionnées, avaient débouché sur le sexe et la sexualité, nous abordions, avec une discrète excitation, la question des tabous et des perversions, en nous référant aux grands noms de la littérature libertine, Sade notamment, mais en osant mettre sur la table nos expériences respectives. Cette mutuelle mise à nu verbale avait consolidé notre complicité et facilité notre collaboration intellectuelle (H, 130).

Dans la typologie du personnage de l'écrivain qui peuple l'univers romanesque de Sami Tchak, il convient de distinguer d'une part les personnages qui se définissent eux-mêmes comme écrivains – nous les nommerons écrivains confirmés, même s'il est beaucoup moins question de leur œuvre que de leurs actes et de leurs parcours narratifs –, et d'autre part les personnages qui aspirent à devenir écrivains, c'est-à-dire

³¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

disposant d'un projet d'écriture en cours de réalisation (nous les appellerons des aspirants-écrivains ou écrivains potentiels).

Écrivains confirmés

La mise en scène de ces deux types de personnages-écrivains donnera non seulement lieu à divers métadiscours sur l'écriture, mais elle aura aussi une influence sur la trame narrative. Par exemple, dans *Filles de Mexico*, les événements narratifs se déploient autour de trois figures d'écrivains « confirmés. »

Mais avant de développer notre propos, posons-nous la question de savoir quelle légitimité littéraire accorder à des personnages qui s'auto-désignent écrivains, sans mettre en avant l'œuvre ou l'écriture qui leur confère ce statut ? Dans *Filles de Mexico*, ces personnages ont ceci de commun qu'ils se présentent eux-mêmes comme écrivains. Lorsque le togolais Djibril Nawo et Deliz Gamboa se sont rencontrés, le premier, le Togolais, décline son identité, mais avec une fausse modestie, en essayant de minimiser son statut d'écrivain : « [...] un homme sans qualités [...] Djibril Nawo, Togolais vivant à Paris. Écrivain ou quelque chose comme ça [...] », (F, 34-35) tandis que la Colombienne, elle, se présente avec beaucoup plus d'assurance : « Monsieur sans qualités, moi je m'appelle Deliz Gamboa, je suis romancière, poète, dramaturge, metteur en scène et productrice d'émissions de télé » (F, 35). De même, le troisième personnage écrivain, le Noir-Colombien Nelo Vives, en faisant la connaissance de Nawo Djibril, décline avec enthousiasme son statut d'écrivain et de militant des droits de l'Homme : « Je me présente, Nelo Vives [...] je suis poète et militant politique noir [...] » (F, 117).

Si les personnages écrivains sont des êtres de transgression au même titre que les autres, il convient d'interroger le lien entre les principes du libertinage dont ils se réclament et leur dimension proprement littéraire. Djibril Nawo n'est pas un écrivain totalement fictif. Il est, nous l'avions déjà montré, un double de Sami Tchak. Pour le lecteur qui connaît un peu le parcours littéraire et intellectuel du romancier togolais, il ne fait aucun doute que l'écrivain Djibril Nawo incarne quelques traits de l'auteur réel, surtout en ce qui concerne son séjour dans les pays latino-américains et son intérêt (surtout d'ordre intellectuel) pour la sexualité et qui l'amène à fréquenter des quartiers chauds. Là s'arrête la comparaison.

Au cours de son périple latino-américain, Djibril Nawo retrouve ses instincts de « ces amours éperdues dans la crasse, dans la totale immoralité » (F, 73), en faisant l'amour même avec des femmes qui lui inspirent du dégoût. Il prend part aussi aux orgies collectives. Mais il faut noter que le lecteur perspicace, qui saisit le sens des scènes sexuelles audacieuses qui traversent l'œuvre de Sami Tchak, accordera peu de crédit aux qualités perverses de ces écrivains, puisque leurs fonctions, nous le montrerons plus loin, consistent entre autres à brouiller, à provoquer et piéger le lecteur, mais aussi à vouloir ébranler ses convictions morales. Au-delà de ses frasques sexuelles, Djibril Nawo a toujours conscience de son statut d'écrivain, puisque le plus souvent, il ne peut pas s'empêcher de promener son regard d'écrivain autour de lui. On rappelle que le réel, que ce soit au niveau des personnages ou de l'espace, lui fait penser souvent à ses lectures. Dans cette perspective, il avoue parfois même son impuissance à décrire, avec des mots exacts, le réel : « Tant de corps, tant d'articles, tant de tentes, tant d'envies, tant de négoce, tant de regards, tant de mystères,

comment décrire un tel endroit et une telle ambiance ? [...] Ici, ma littérature se heurte à mes propres limites, je n'ai pas de mots suffisamment élastiques pour avaler cette réalité [...] (F, 53).

L'écrivaine colombienne Deliz Gamboa se décrit aussi comme une perverse sexuelle de premier rang. Elle avoue son obsession pour des jeunes corps. En fait, elle semble dépourvue de toute retenue et de tout scrupule. Elle raconte à cœur ouvert ses aventures sexuelles avec les hommes, dont elle n'est jamais rassasiée. Quelques instants après avoir fait la connaissance de Djibril Nawo, elle étale sans gêne et en des termes crus sa vie lubrique :

Quand tu viendras chez moi à Bogotá, puisque tu viendras chez moi à Bogotá, je te montrerai l'album des hommes de ma vie. Il est plus volumineux que la bible. Et tous sont nus, je les ai photographiés nus, tous. [...] Tu aimes danser, toi ? Non. Petit, moche, n'aimant pas danser : aucune chance avec moi. Pour moi, un homme qui n'aime pas danser ne sait pas non plus baiser, c'est aussi radical que ça. C'est d'un tel ennui. Tu n'auras pas une place dans mon album, mais tu viendras quand même chez moi à Bogotá, tu dois, mon cher tu dois (F, 37).

Ailleurs elle renchérit :

Quoi, Djibril ? Quoi ? Tu vois, je me sens bien, je suis dans mon élément, submergée par les odeurs d'El Cartucho. Tout mon passé de mauvaise fille me remonte depuis la terre. Toutes ces odeurs me rendent tellement heureuse, Djibo, je n'ai qu'une envie : baiser ici devant tout le monde, oui baiser, tu comprends, jouir par tous les trous du corps, tu piges ? Oh, tu comprends, *mi amor*, tu me comprends ? (F, 53-54).

On sent bien dans ces propos une amplification délibérée du caractère lubrique de Deliz, laquelle participe d'une mise en scène théâtrale dont l'objectif, en plus de distraire le lecteur, est de faciliter le rapprochement entre les deux personnages et de favoriser leur complicité à la fois intellectuelle et sexuelle: « En plaçant la causerie sur le plan sexuel, Deliz avait neutralisé toute distance entre nous. Nous n'avions pas

eu besoin de trente minutes pour apparaître comme un homme et une femme unis depuis des années » (F, 40).

Si, chez Djibril Nawo, l'articulation entre la sexualité et le travail d'écrivain est implicite – il n'apparaît nulle part dans la narration que ses diverses débauches sexuelles ont un quelconque lien avec sa démarche créatrice – et ne peut qu'être appréhendée à travers le fait qu'il est considéré au départ comme un double de l'auteur réel, elle est, en revanche, clairement soulignée dans le cas de l'écrivaine colombienne Deliz Gamboa. Dans ce sens, son auto-description en tant que bête sexuelle s'avère finalement un jeu visant à présenter la débauche sexuelle sous un jour positif, c'est-à-dire montrer comment elle peut servir de source d'inspiration pour l'écrivain. En effet, la vie de débauche de cette femme n'est pas motivée par des contraintes de l'existence, elle n'est pas non plus liée à une quelconque obsession sexuelle. Elle traduit un choix délibéré, une voie empruntée par curiosité, dans le but de voir « l'envers du décor. » Au final, sa vie de débauche se révèle comme une mine d'or dans laquelle elle puise pour construire son univers littéraire :

En la lisant, on se rendait compte qu'elle avait bien vécu, qu'elle avait dévoré, selon sa propre expression, la vie par tous les trous de son corps et de son esprit, qu'elle s'était volontairement conduite jusque dans les bas-fonds les plus fangeux, dans le monde de l'alcool, de la drogue, des orgies avec des hommes qui négociaient à chaque instant de leur existence avec les plus grands dangers. [...] Mais ce voyage jusqu'à la nausée et aux vomissements était pour elle une sorte d'expérimentation dans la mesure où elle était issue d'une famille qui avait les moyens de lui offrir autre chose, qui lui avait d'ailleurs offert autre chose : des études dans des établissements privés, jusqu'à Paris. Mais elle avait choisi de suivre d'autres chemins pour voir l'envers du décor, puis, un jour, elle décida de renoncer à ces délicieux enfers pour revenir à son monde d'origine. Elle s'était enrichie de la vie et pouvait maintenant exploiter ses expériences comme une mine d'or (F, 95-96).

D'un autre point de vue, on peut avancer que l'œuvre littéraire produite sous l'inspiration d'une vie malsaine peut donner bonne conscience à l'écrivain. C'est du

moins à cette conscience que des amis essaient d'amener l'écrivain potentiel Heberto, lorsqu'il a été introduit dans des milieux de débauche et de perversion. Ainsi, Imra lui lance : « Des coins comme ceux-ci sont nécessaires pour celui qui veut écrire. Ici, poursuit Irma, la vie est nue, et seule la vie nue est authentique ». (H, 82) C'est aussi l'avis de la famille Martinez, adepte des fêtes orgiaques :

« - Tu reviendras plus souvent à cette fête, elle est belle.
 - Très belle.
 - Surtout pour quelqu'un qui veut écrire » (H, 45).

Le jeu dont nous parlions plus haut se confirme dans la seconde partie de *Filles de Mexico* qui se déroule en Colombie. Ici, le lecteur se sent piégé, il s'attend sans doute à ce que l'écrivaine Deliz Gamboa dévoile d'autres moments de sa vie sexuelle. Mais il n'en est rien. Chez elle, à Bogota, elle offre une autre image qui tranche radicalement avec son discours de femme lubrique dont elle a gratifiée le lecteur dans la première partie de la narration. Invité chez elle, Djibril découvre pour ainsi dire une femme modèle, une travailleuse acharnée, entièrement occupée par ses activités littéraires et cinématographiques, et qui « n'avait même pas le temps d'aller au bout des opportunités sexuelles qui s'offraient à elle, que ce soit avec des corps périmés ou avec cette jeunesse dont elle faisait l'éloge à Mexico » (F, 94). Un autre aspect de son nouveau visage est reflété par la « qualité » de ses amitiés, « des gens de la grande bourgeoisie ou de la classe moyenne [...] amoureux de l'art et de la littérature, parfois d'ailleurs artistes ou écrivains confirmés, célèbres au moins dans leurs pays » (F, 102), et aussi par celle des lieux et des événements qu'elle fréquente : « [...] des galeries, [...] des soirées littéraires, [...] des soirées mondaines, [...] certaines

discothèques réservées aux membres de clubs très sélectifs dans leur mode de recrutement » (F, 102).

Mais au-delà de la complicité sexuelle, il s'agit de la rencontre entre deux écrivains qui partagent la même conception de l'écriture, c'est-à-dire la prise en compte par la littérature des « minuscules vies », des « vies sans horizons. » Mais ici, c'est la Colombienne qui se montre explicite en exposant son point de vue sur le sujet :

Je tente de traduire la détresse des petites gens. Mon théâtre, ma poésie, mes romans et les documentaires que je réalise pour la télévision concernent les petites gens, des femmes, des hommes, des gosses que la grande littérature ne prend pas en compte. Nos grands écrivains ont su traduire les tragédies de l'Amérique latine, mais très rarement ils se sont abaissés au niveau des petites misères, des petites gosses des rues. Octavio Paz et Carlos Fuentes ici, des érudits qui ont placé la barre de la littérature très haut, chez moi, Gabriel Garcia et Álvaro Mutis qui ont placé la barre de la littérature très haut, en Argentine, Jorge Luis Borges, son Dauphin Bioy Casares, Ernesto Sabato qui en ont fait autant, partout dans notre sous-continent, des plumes célèbres, immortelles, mais rarement leur intérêt s'est concentré sur ces vies minuscules aux grandes souffrances (F, 40-41).

L'écrivaine se pose ainsi en critique de la littérature latino-américaine dont elle semble avoir une très bonne connaissance. Elle soulève une interrogation fondamentale, à savoir le vrai sens du social dans la littérature. Autrement dit, si la grande littérature ignore les « vies minuscules », on est alors en droit de lui reprocher de se dérober à son rôle social. La littérature, quelle qu'elle soit, peut-elle se permettre de faire l'économie des « petites vies » ? Sans prononcer la formule, l'écrivaine colombienne pose, en d'autres termes, la question de l'engagement et de la mission de l'écrivain. Dans cette perspective, elle soulève un autre débat, non moins important, à savoir la nécessité pour des littératures périphériques de se tourner vers l'intérieur (on pourrait y voir également une allusion aux littératures africaines) ;

en cherchant toujours la consécration à l'extérieur, ces littératures ne peuvent pas apporter leur contribution à la construction de la conscience nationale. La vision de Deliz tranche avec celle d'autres auteurs (réels et fictifs) présents dans le roman tchakien et dont l'ambition est surtout de mêler la « voix à la grande voix de la littérature du monde » (H, 59) :

Aujourd'hui, reprit-elle, la littérature colombienne, peu connue à l'étranger, se concentre sur ces aspects de nos sociétés, ça te parle des tragédies concrètes de Medellín, de Bogotá, des quartiers difficiles comme El Paraiso à Bogotá où moi je travaille avec des gosses de la rue, de la violence [...] Cette littérature n'est peut-être pas suffisamment puissante pour mériter qu'on la couvre d'internationales médailles d'or, mais elle exorcise nos démons concrets. Elle n'a rien à voir avec les savoureuses fantaisies du réel merveilleux ni avec le maniérisme pédant ou snob des maîtres du style sans aspérités. [...] Oui des textes [...] nous plongent dans l'immédiateté de nos démons. Je peux dire la même chose de toute l'œuvre d'Arturo Alape (Cali), nom de plume de Carlos Ruiz. Par son théâtre, sa poésie, ses essais, ses romans, cet ex-guérillero est peut-être celui qui a le mieux pénétré l'âme de notre pays. Des guérillas, il parle du dedans. Du reste de la société, il parle du dedans [...] J'ai bu du Alape avec la même avidité que j'ai bu aux sources mondiales du foutre. Garcia est très grand, mais Arturo Alape n'est pas petit, en tout cas pour la compréhension profonde de notre si beau pays. Que cela entre au panthéon de la littérature mondiale ou pas, ça nous parle aux tripes. [...] Mon arme maintenant, ce sont mes mots et mes images. Je contribue à ma façon à l'avènement d'une Colombie pacifique » (F, 41-42).

Dans ce contexte de dialogue, l'écrivain Djibril Nawo affiche une attitude un peu surprenante aux yeux du lecteur. Celui-ci s'attendait à une réaction de sa part, non seulement en tant qu'amoureux de la littérature latino-américaine, mais aussi en tant qu'auteur social, par rapport à la question relative à l'absence des « vies minuscules » de la grande littérature. Ce qui aurait pu aboutir à un échange intéressant entre ces deux écrivains. Mais au lieu de cela, il esquive le débat en adoptant une posture d'indifférence : « Elle me regarda comme si elle avait espéré que je dise un mot pour renchérir ses déclarations, mais je n'avais rien à dire à ce sujet, je n'avais rien à dire (F, 41) Plus loin : « Je ne fis aucun commentaire, parce que je ne sus que dire à la

suite de ses mots. L'écouter, c'était ce que je faisais, l'écouter. Avant peut-être de la lire un jour » (F, 42). Même si Djibril Nawo n'extériorise pas son point de vue, des éléments diégétiques permettent de saisir la dimension sociale de son projet littéraire. On se rappelle son affection pour les enfants de rue et notamment pour Antonio, dont il entend faire un personnage de son œuvre.

Intéressons-nous maintenant au troisième personnage-écrivain dans *Filles de Mexico* : le poète et défenseur des droits de l'homme noir Nelo Vives. Son apparition dans la diégèse peut être interprétée comme un canal pour faire ressortir d'autres aspects de la question raciale abordée dans le roman. (Soulignons qu'ici aussi, Djibril Nawo sera témoin du parcours narratif de ce poète, puisqu'il s'agit également de la rencontre entre deux écrivains, à l'instar de celle avec Deliz Gamboa). Ce n'est donc pas fortuit, si Nelo Vives porte la double casquette de poète et de défenseur de la cause noire. Mais à l'opposé de Nawo et Deliz dont le statut d'écrivain est confirmé par des éléments diégétiques et discursifs, Vives, lui, va apparaître davantage comme un poète autoproclamé et aussi comme un militant des droits de l'homme noir sans aucune influence. Contrairement à ses déclarations un peu vantardes « « Tout le monde me connaît dans ce pays, les Noirs, les Blancs, les Indiens [...] je suis respecté de tout le monde [...] » (F, 117), son parcours narratif montrera tout le contraire. Personne ne le reconnaîtra comme homme de lettres engagé au service d'une cause. Pire, lorsqu'il a été l'objet d'une méchante humiliation aux relents racistes dans un bar populaire, Nelo Vives ne pouvait que se fondre en larmes : « Moi je vais te foutre ici et maintenant, Négro ! Alors, il défit sa ceinture et descendit son pantalon jusqu'aux genoux. Oui, devant tout le monde, il fit émerger un véritable miracle

érectile. [...] Macaque, ouvre-moi tes fesses. [...]. Humilié, conscient de ses limites physiques, il se mit alors à pleurer » (F, 123-124). Outre cet opprobre, le poète va s'illustrer négativement par un comportement (même s'il n'est pas délibéré) inspirant du dégoût et entraînant des commentaires à caractère raciste : « Soudain, il se racla la gorge si fort que tous les regards se tournèrent vers lui et, à la surprise générale, il cracha dans son verre à moitié rempli de jus d'orange. Mercedes manifesta tous les signes de dégoût. [...] Tous les clients poussèrent des jurons. L'un d'eux, à la voix grave, dit : Ah, ça pue le nègre par ici. Et tous sortirent du bar sans se soucier de la pluie » (F, 130).

Comme c'est la règle dans l'univers tchakien, ce poète de 62 ans ne déroge pas au désir de la transgression. Malgré sa santé très fragile, il ne se prive pas du plaisir de prendre part à une orgie sexuelle : « [...] le poète, revigoré par cette nuit d'orgie, reprenait pied au cœur de la vie, loin de ses soucis de santé et d'argent » (F, 158).

Au plan littéraire, il manque de reconnaissance. Il s'avère un poète inconnu, humilié. Sa poésie ne semble intéresser personne, sauf lui-même :

Nelo renonça à affronter sa fille et retourna dans le salon. Il alla fouiller dans le désordre de sa paperasse à la recherche de quelques feuillets. Il avait l'intention de lire pour les invités un de ses poèmes qu'il se lisait chaque soir à lui-même, à haute voix, au point de pleurer d'émotion en s'imaginant dans un amphithéâtre comble. Mais avant qu'il ait entamé le premier vers, Mercedes se leva et lui dit poliment qu'elle pensait que pour sa sœur et pour elle, il était temps de songer à retourner chez elles (F, 146).

L'humiliation du poète ne doit cependant pas masquer le sens que recèle sa présence dans le roman : il peut être considéré comme un double ou une incarnation des grands poètes et militants afro-colombiens dont il se réclame comme un fils spirituel. Sa présence se veut aussi une manière de rendre hommage à ces personnages historiques

tels que Manuel Zapatta Olivella, Candelario Obeso, Jorge Artel. C'est dans cette perspective qu'il faut situer les différents poèmes de ses maîtres qu'il convoque dans un contexte de désespoir et de douleur : « Il se mit à citer quelques vers tirés de *Contigo Sola (Elegia)* un poème de Candelario Obeso » (F, 164) ou encore « Il se mit alors à réciter quelques vers du poème *Alto Congo* de son maître, Jorge Artel » (F, 160).

En dehors des personnages qui débudent dans la diégèse avec l'étiquette d'écrivain, il y a aussi ceux qui vont acquérir ce statut au fil de la narration. Tel est le cas d'Irma dans *Hermina*. Mais ici, la consécration littéraire surprend plus d'un, puisque rien n'indiquait une quelconque ambition littéraire chez cette journaliste, même si l'on peut penser que le pas du journalisme à la littérature est vite franchi :

Lors de nos premières vacances dans l'île natale de Nora, je reçus comme une grande gifle la carrière d'écrivain qu'avait réussi à construire Irma. Ce n'était plus la journaliste que j'avais connue, mais une romancière à succès qui voyageait dans le monde pour rencontrer à la fois son public enthousiaste et ses éditeurs heureux (curieux que je n'eusse jamais entendu parler d'elle ni tomber, dans une librairie, sur son roman à Miami !). On lui déroulait le tapis rouge, elle était devenue une bête des plateaux de télé et des émissions de radio, une image précieuse, qui se vendait bien (H, 264).

Ces propos de Samuel sont en fait une critique voilée de la littérature de consommation dans laquelle s'inscrit sans doute le roman d'Irma. Ils donnent à comprendre que le succès de cette écrivaine est beaucoup plus liée à l'histoire racontée qu'à la qualité de l'écriture. Et l'histoire dont il s'agit n'est autre que celle de Samuel lui-même : « Oh à défaut d'être écrivain moi-même, je suis devenu le héros du premier roman d'Irma, *Au carrefour des vies*. Elle l'a présenté partout comme une histoire réelle, construite autour d'un ami [...] » (H, 264). Mais au-delà de la critique implicite, on peut voir dans ce roman un point commun avec l'écriture

de Sami Tchak : la construction des récits de vie. La ressemblance n'est pas fortuite, d'autant que le personnage de Samuel présente des traits qui font penser à un double de Sami Tchak.

Les aspirants-écrivains : de l'abandon du projet d'écriture

Le fait que nombre de personnages tchakiens aspirent ou s'essayent à l'écriture amène à s'interroger sur le sens de cette ambition littéraire généralisée. Celle-ci est-elle liée au statut, à la place de l'écrivain dans la société ? Doit-on y voir une sorte de fétichisation de la figure de l'écrivain ? Ou bien écrire confère-t-il un sens à l'existence, à la vie de ces personnages ? Ou sont-ils tous à l'image du personnage de Heberto, lequel ne se reconnaît que dans la culture de l'écrit permettant de laisser des traces ?

Il est aisé d'appréhender les motivations de l'écriture chez la plupart des personnages qui aspirent à devenir hommes ou femmes de plume. Toutefois, ces derniers ne mèneront pas à terme leur projet d'écriture pour diverses raisons. Ils sont nombreux à renoncer à l'écriture. Certains sont des personnages secondaires dont le narrateur signale au détour de quelques descriptions l'ambition littéraire. C'est ainsi que dans *Le paradis des chiots*, El Che, en faisant le récit de sa vie, fait état aussi de ses aventures sexuelles et amoureuses avec le frère de sa femme, « une rêveuse et lectrice qui écrivait des poèmes où la nature et les corps étaient mis en scène ou évoqués avec une irrésistible sensualité » (PC., 121). Le lecteur ne saura pas si cette femme est allée au bout de son rêve de devenir poète. Ce personnage-narrateur avoue aussi son propre désir d'écriture. En effet, le souvenir de cette femme lui « inspirait

de doux rêves » (PC, 123) qui suscite ce désir. Mais l'exercice s'avère irréalisable en raison de la résistance que lui opposent les mots : « Mais les mots se dérobaient à mes mains, refusaient de se coucher sur les pages de mon cahier jaune. Ils se bousculaient dans ma tête mais s'évanouissaient dès que je les invitais sur papier. » (PC, 132).

Dans *Hermina*, Samuel abandonne par deux fois son projet d'écriture. Dans le premier cas, le projet est inspiré par des pensées érotiques à une inconnue, devenue un fantasme pour lui. Lorsqu'Irma lui parle de son amie Hermina, en vantant surtout son charme corporel, « l'empire » de cette inconnue « était déjà grand sur mes sens » (H, 132). La beauté de cette fille suscite des émotions et des rêves chez Samuel au point qu'il a « envisagé un jour d'écrire une nouvelle intitulée "Le monologue de la verge", titre que j'avais trouvé finalement vulgaire. Alors, j'avais abandonné le projet » (H, 133). Les raisons de l'abandon de ce projet paraissent peu convaincantes dans la mesure où la formulation d'un titre ne saurait entraîner l'abandon d'un projet d'écriture. Les titres ne sont-ils pas le plus souvent provisoires ? La mention de ce titre participe plutôt d'une allusion intertextuelle, elle renvoie à la célèbre pièce théâtrale *Monologues du vagin*³¹⁹. En revanche, les raisons qui amènent Samuel à renoncer à son projet pour la seconde fois semblent très plausibles et sont en effet liées à l'absence de talent. Cela se comprend d'autant que l'initiative du projet n'émane pas de lui-même. Il y est poussé par l'oncle de sa femme, lequel se sentant toujours honoré de l'amitié des écrivains, souhaite en avoir un dans sa famille :

Et l'oncle de Nora [...] aurait voulu être écrivain [...] L'oncle de Nora [...] voulait se réaliser à travers moi, devenir écrivain par procuration. Il me donnait donc tout, il me

³¹⁹ Eve Ensler, *Monologues du vagin*, (traduit de l'américain par Christine Barbaste), Paris, Éditions Balland, 1999.

permettait tout, rien que pour pouvoir un jour me tenir par la main et me présenter à l'assemblée : « Samuel, le mari de ma nièce, écrivain. « Tant pis pour lui, j'ai essayé, ça n'a rien donné, il est déçu, mais je n'y peux rien (H, 263-264).

Porter un projet d'écriture à son terme n'est pas donné à tout le monde. Mais il arrive, dans d'autres cas, que c'est la mort qui porte un coup d'arrêt à l'écriture. Dans *Le paradis des chiots*, les enfants de rue ont eu à raconter l'histoire de Reinaldo Gomez, dont la vie a basculé par la faute de son frère qui l'avait escroqué de manière éhontée. Il se montre aimable envers ces enfants de rue (ils couchent même avec eux). Malgré une vie noyée dans l'alcool et dans la drogue, malgré sa marginalisation sociale, il ne perd pas de vue ses activités intellectuelles. Sa misérable cabane abrite tant de livres, mais elle fait aussi office d'atelier d'écrivain : « Comme toujours, il écrivait, parce que lui il ne faisait plus que ça, écrire ou lire, il aimait ça » (PC, 23) Ou encore : « ...il disait qu'il écrivait un livre, sa vie » (PC, 25). Malheureusement, ce projet d'écriture n'ira pas à son terme, car l'auteur mettra fin à sa vie. Ainsi donc, le suicide anéantit le désir d'écriture chez les personnages psychologiquement perturbés, comme c'est le cas aussi de Chingareno dans *Hermina*.

A travers l'ambition littéraire de son personnage principal Heberto, le roman *Hermina* se veut une réflexion sur la conception et la pratique de l'écriture au sens barthésien, où *l'écrivain* se distingue de *l'écrivant*, c'est-à-dire « travaille sa parole³²⁰ » de manière intransitive. Mais avant toute chose : pourquoi mettre ici Heberto dans la catégorie des écrivains potentiels, alors que lui-même se définit comme écrivain, lorsqu'il se présente à Ingrid qu'il venait de rencontrer dans un bar :

- Et qu'est ce que vous faites dans la vie ?

³²⁰ Roland Barthes, *Essais critiques*, op.cit., p. 148.

- Je suis écrivain, dit-il avec une grande assurance.
- Ah ! Et vous avez écrit quoi ?
- *Hermina*, répondit-il, que je n'ai pas encore terminé (H, 84).

La réponse est contenue dans son propos : un individu qui n'a pas encore réalisé un projet d'écriture ne mérite que le label d'écrivain potentiel. En effet, cet aspirant-écrivain a renoncé à son projet pour des raisons que nous allons examiner dans les lignes qui suivent. Pour lui, il ne s'agit pas de produire n'importe quel roman, c'est-à-dire une œuvre dont la facture esthétique laisserait à désirer. Il est conscient, dès le départ, de l'enjeu, qui tourne dans son esprit à une obsession contreproductive. Il a une vision claire de son projet romanesque, à commencer par les motivations. « Pourquoi écrivez-vous ? » Voilà une question souvent posée à tout écrivain. Dans son cas, il ne serait pas difficile d'y répondre. Les raisons d'écrire sont d'abord liées à l'histoire personnelle de ce personnage ; après avoir renié ses racines culturelles, Heberto désire bâtir sa propre patrie à travers la littérature : « Et c'est après cette rupture à sens unique [...] qu'il avait décidé de se bâtir une patrie qui n'aurait besoin d'aucun coin de la terre pour étendre son ombre sur le reste du monde. Ainsi était né son projet d'écriture » (H, 34). Heberto entend s'inscrire aussi dans la lignée des auteurs (cubains) qui ont su conférer à leur œuvre une dimension éminemment transculturelle et universelle, tels que Reinaldo Arena qui « s'est fait habitant de la planète par son œuvre littéraire » (H, 147) et Lezama Lima qui « a placé son livre au carrefour de toutes les cultures du monde et en a fait un des grands monuments de la littérature » (H, 73). Outre l'universalité, son projet semble guidé aussi par le désir d'immortalité : « Un jour, je serai absent du monde comme Santiago. » [...]

L'absence, la grande absence. N'est-ce pas le refus de l'absence qui le poussait à vouloir construire un monde, à écrire ? Des mots pour conjurer l'absence ? » (H, 36)

L'écrivain potentiel a une vision de l'écriture qui, à première vue, pourrait lui ouvrir la voie du succès. Par exemple, il n'ignore pas que l'écrivain est avant tout un grand lecteur et que son imaginaire se nourrit de ses lectures : « Il [...] lisait tout ce qui pouvait l'être en partant du principe que chaque texte, même le plus médiocre, avait toujours quelque chose à donner, ne serait-ce que le goût de la sueur de son auteur [...] » (H, 34). Cependant, son approche semble en même temps porter les germes de l'échec de son projet sans compter l'extrême exigence envers lui-même. Le fait d'avoir absolument besoin des « autres pour l'édification de son univers » (H, 34) constitue la première entrave à la bonne marche de son projet. C'est ainsi que la mort de Santiago, le vieux pêcheur dont il s'inspire pour écrire son roman, l'amène à abandonner ce premier projet commencé depuis cinq ans. En apprenant l'assassinat sauvage du vieux pêcheur Santiago, « Heberto sentit comme la mort de son rêve. Il brûla son carnet et se répéta, chaque soir avant d'aller au lit, le même mot : « Renoncer. Renoncer. Renoncer ! » (H, 14).

Hermina offre le portrait d'un débutant très atypique, lequel a une conception sinon idéale, du moins rigide de la démarche créatrice. Dans ce sens, son attitude se révèle tissée de contradictions. Sinon comment concilier sa propre exigence en matière d'écriture et sa pensée selon laquelle « Il n'y a même plus de raison d'écrire des romans, personne ne peut apporter quoi que ce soit dans ce genre, tout a été déjà fait, aucune innovation n'est plus possible dans aucun genre, aucune. [...] L'écriture a atteint ses limites. Écrire suppose dans ce cas que l'on se mette à faire semblant » (H,

201-202) ? Comment comprendre qu'il ne soit pas capable de se détacher de sa source et poursuivre le projet par le biais de sa propre imagination ? N'est-il pas assez inventif, imaginatif ? Sans la présence ou la proximité de cette source d'inspiration, il ne semble pas en mesure d'écrire : il répète la même attitude dans le cas de l'adolescente *Hermina*, dont il s'inspire pour écrire son roman éponyme :

Mais après la mort de Santiago, les mots étaient allés se réfugier dans les tripes de la mer, loin, loin des humains. Heureusement, grâce à Hermina, ils avaient refait surface, comme des géants nénuphars. Ils s'étaient remis à la disposition de celui qui voulait les moissonner avec sa plume. [...] Mais s'éloigner d'Hermina était une chose qu'il ne pouvait alors envisager. Être là, près de la source, là tout près des regards de feu de l'adolescente (H, 36-37).

Mais finalement, Heberto est amené à s'éloigner de sa muse. Il quitte en effet son île natale pour l'espace européen. Cet éloignement géographique a-t-il joué un rôle particulier dans l'échec définitif de son projet d'écriture ? On ne saurait l'affirmer avec certitude. Mais toujours est-il que l'esprit de l'écrivain est sans cesse hanté par l'image d'Hermina, depuis le jour où ses yeux se sont gavés de ses dessous intimes, devenus une obsession qui rythme sa pensée en toutes circonstances : « Mais le slip et le soutien-gorge rouges au bord dentelé de l'adolescente refusaient de libérer son esprit de leur emprise. Ils s'imposaient plutôt comme les images dont dépendrait désormais son destin de créateur, celles qu'il aurait intérêt à conserver dans le coffre-fort de son imagination, qui resurgiraient chaque fois qu'il se mettrait à écrire » (H, 20-21).

En réalité, le roman construit un personnage d'écrivain en herbe dont l'échec apparaît beaucoup plus comme une mise en scène délibérée. Le lecteur est tenté d'avancer cette hypothèse qui se fonde sur le fait que les trois extraits du texte écrits par Heberto et qui figurent comme mise en abyme dans le roman permettent au

lecteur de juger et d'apprécier le talent de cet écrivain potentiel, dont la démarche esthétique ressemble à celle de l'auteur réel Sami Tchak, par exemple à travers le recours à l'intertextualité. Comme le roman *Hermina* se veut aussi une réflexion sur l'art du roman, cette mise en scène permet de mettre en branle toute une série de métadiscours sur l'écriture romanesque. Chaque moment de difficulté en donne l'occasion. Par exemple, l'auto-jugement très sévère d'Heberto donne lieu à un point de vue sur le sens de l'acte d'écrire : « 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. Or écrire, c'est essayer de donner un sens, un sens moins fragile que les vies » (H, 13).

Comme le projet d'écriture n'avance jamais, il devient un éternel recommencement. Ceci est dû au fait qu'Heberto s'estime toujours insatisfait de la qualité de son écriture, car il cherche à s'apprécier par rapport aux grands auteurs. Au lieu de chercher à se frayer son propre chemin, à trouver sa voix personnelle, il tient à prendre les grands auteurs pour modèles :

Il se remet à écrire, en s'attribuant pour modèle Marc Aurèle, le stoïcien, dont la limpidité du style et la profondeur des pensées l'avaient conquis comme vous conquiert la beauté d'une adolescente ayant de l'esprit. Marc Aurèle, le style parfait : « Oh ! Que toutes choses sont bien englouties, les corps par la terre, leur mémoire par le temps ! » (*Pensées*). Il écrivit dans son carnet : « Chaque jour, lire cinq maximes des *Pensées* de Marc Aurèle et essayer d'avoir une telle rigueur, une telle simplicité et une telle profondeur. Le reste n'est qu'artifice de celui qui a du mal à trouver son chemin. Étudier le style de Marc Aurèle, relire la philosophie des stoïciens, enrichir l'esprit. Se donner encore dix ans de travail pour y parvenir. Dix ans de travail, donc lire peu, mais bien, lire l'essentiel, attentivement, crayon à la main, relire les livres essentiels seulement parcourus au cours des années de lycée ou d'université, lire ou relire les textes qui ont été à juste titre placés au sommet de la pyramide, se laisser pénétrer par leur magie, leur puissance phallique... » (H, 259-260)

Cette attitude s'avère très néfaste, même sur le plan psychologique, car elle le plonge dans un doute permanent : « Chaque fois qu'il lisait ou relisait un grand livre, *Le tambour* de Günter Grass par exemple, il sentait son désir d'écrire maigrir de dix kilos. » (H, 61). Ou encore : « La certitude qu'il ne deviendra jamais Yukio Mishima le rendit malheureux pendant une bonne heure. Mais il se dit enfin : « Tant pis » (H, 207).

Ce désir tenace de perfection, d'accoucher d'une esthétique remarquable traduit en fait une sacralisation de l'acte d'écrire, dont les règles doivent être respectées par tout aspirant à l'écriture. Selon Heberto, écrire n'est pas une obligation. C'est pourquoi rien ne devrait justifier la faiblesse ou la médiocrité d'une écriture, fût-elle d'un novice. On comprend alors pourquoi il cherche, déjà en tant que débutant, à atteindre du premier coup le sommet de l'art du roman. Autrement dit, une écriture médiocre serait une offense à l'art du roman :

Aussi, l'âge de l'auteur ne doit pas excuser les faiblesses ni influencer le jugement qu'on porte sur un écrit. Les conditions de travail ne doivent pas, elles non plus, intervenir dans l'appréciation du résultat. Écrire est un acte libre, et si l'on estime que toutes les conditions pour donner le meilleur de soi ne sont pas réunies, il faut alors renoncer, personne n'est indispensable (H, 61).

Dans la même perspective, *Hermina* fait écho à un certain discours critique sur le roman qui veut que la valeur d'une œuvre ne puisse être jugée que par rapport à sa place sur l'échiquier mondial³²¹ :

[...] en littérature, tout texte que l'on pouvait encore écrire avait une valeur relative par rapport à tous les monuments de la littérature mondiale. Elle devait apprendre qu'on ne jugeait pas un texte en fonction des concours littéraires locaux qui couronnaient parfois des écrits indignes de servir dans les sanitaires. Un écrivain

³²¹ Guy Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, op.cit., p. 19.

qu'on dit être le plus grand de son pays ou de sa région peut n'être rien du tout sur le plan littéraire (H, 60-61).

Comme Sami Tchak passe pour un maître en matière d'allusions et de sous-entendus, on est tenté de voir dans cette observation un clin d'œil critique à l'endroit des critiques littéraires portés à faire une lecture culturaliste et politique de certaines œuvres (notamment africaines).

À travers les incertitudes d'Heberto, *Hermina* aborde également l'effet de la critique sur l'écrivain. Comme ce personnage apparaît dès le départ comme un écrivain peu sûr de lui-même, qui n'arrive pas à surmonter ses propres doutes et craintes, il est donc très aisé de l'assommer par des jugements défavorables portés sur son œuvre en gestation. Les critiques de son amour Ingrid Himmler résonnent comme un coup de grâce à son rêve d'écrivain :

Deux semaines plus tard. « J'ai lu ton roman *Hermina*, enfin, si on peut appeler ça un roman ! » Ingrid Himmler le regarda avec pitié. Il perdit alors l'espoir d'avoir les compliments qu'il attendait d'elle. Son cœur se mit à battre rapidement. Maintenant, il savait ce qu'elle pensait de son texte, mais il restait suspendu à son jugement, il attendait un miracle. [...] Son cœur battait de plus en plus fort. Il se sentait non seulement humilié, mais détruit dans ce par quoi il avait cru entamer son entrée dans le monde des gens respectés. [...] Il baissa à nouveau les yeux pour l'écouter, pour recevoir les coups de massue de sa critique.
« Ton texte ne contient que des mots » (H, 208-209).

Pourquoi l'écrivain potentiel se laisse-t-il abattre par un tel jugement qui n'émane pas tant d'une instance institutionnelle, mais d'une lectrice ordinaire ? Pourquoi Heberto se montre si désespéré, quand bien même il est conscient de la « subjectivité de tout jugement porté sur une œuvre de création » (H, 212) ? La réaction désespérée est empreinte de théâtralité, voire amplifiée : « Il éclata alors en sanglots et se laissa tomber sur le sol pour rouler comme un chien. Quand il eut fini de geindre ainsi, attiré par le soleil qui inondait de sa lumière jaunâtre la baie vitrée, il pensa au

suicide, un saut dans le vide depuis le huitième » (H, 212). L'extériorisation des sentiments d'échec sous une forme théâtralisée a pour effet de souligner que l'écrivain, quel qu'il soit, ne reste pas insensible aux différents échos suscités par son œuvre et qui peuvent l'affecter de diverses manières. La réaction théâtralisée d'Heberto n'est que l'expression de sa sincérité, puisque certains écrivains ont tendance à nier les réactions du sentiment d'échec (H, 213). Pour montrer que ce phénomène est aussi vieux que le monde, le narrateur recourt ici aussi à la mémoire de la littérature en procédant à une lecture-citation concernant le personnage de Serge Ivanovitch présent dans le roman *Anna Karénine* de Léon Tolstoï. Ce personnage feignait l'indifférence à propos de l'écho que rencontre son livre dans la société et dans la critique, alors que lui-même « surveillait avec une grande attention l'impression que ses idées produiraient dans la société et dans les milieux intellectuels » pour finalement comprendre que « son œuvre, composée avec tant d'amour et tant d'efforts, ne laisserait aucune trace » (H, 214).

Le parcours d'Heberto est aussi celui d'un lecteur sous l'influence de ces nombreuses lectures. La décision de renoncer définitivement à l'écriture est motivée par la prise en compte d'un commentaire métatextuel d'une grande voix de la littérature universelle :

« Hermina, toi seule peux me comprendre, mesurer ma souffrance. Toi seule sais de quelle couleur sont mes larmes invisibles. [...] Je te disais donc que j'ai renoncé définitivement à l'écriture, oui Hermina, oui, définitivement, oh, c'est long à expliquer. Gombrowicz m'a persuadé de laisser tomber. Il m'a parlé, ce cher Gombrowicz. Tu veux que je te redise ses mots, Hermina ? Non, je les ai enregistrés dans ma mémoire. Écoute donc ça : « Que souhaite avant tout celui qui, à notre époque, a ressenti l'appel de la plume, ou du pinceau, ou de la clarinette ? Il souhaite avant tout être un artiste, Créer de l'Art. Il rêve de se nourrir du Vrai, du Beau et du Bien, d'en nourrir ses concitoyens, de devenir un prêtre ou un prophète offrant les trésors de son talent à l'humanité assoiffée. Peut-être veut-il aussi mettre son talent

au service d'une idée ou de la nation. Nobles buts ! Magnifiques intentions ! N'était-ce pas le rôle des Shakespeare, des Chopin ? Considérez cependant qu'il y a un petit ennui : vous n'êtes pas encore pleinement artistes ni grands prêtres de l'art, et dans la phase actuelle de votre évolution vous n'êtes que des demi-Shakespeare ou des quarts de Chopin, et par conséquent votre attitude prétentieuse révèle seulement votre infériorité, et l'on dirait que vous voulez monter de force sur le socle de monument en risquant d'abîmer vos plus précieuses et vos plus délicates parties du corps. » [...] Croyez moi : il existe une grande différence entre l'artiste qui s'est réalisé et la masse des demi-artistes et quarts de prophètes qui rêvent seulement à leur réalisation. Et ce qui convient à un artiste pleinement accompli donne, chez vous, une tout autre impression. Au lieu de créer des conceptions à votre propre 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'antichambre. [...]

Il est réellement terrible de voir comment vous faites de votre mieux sans succès, comment on vous dit chaque fois que ce n'est pas encore tout à fait ce qu'il faut, sur quoi vous revenez avec une autre production, comment vous essayez d'imposez vos ouvrages, comment vous vous raccrochez à de petits succès de quatrième ordre, organisez des soirées littéraires, vous complimentez mutuellement, tentez de présenter à autrui comme à vous-mêmes un nouveau masque pour dissimuler votre incapacité. Et vous n'avez même pas la consolation de penser que ce que vous écrivez et fabriquez a de la valeur à vos yeux : tout cela, je le répète, n'est qu'imitation, emprunt, et reflète seulement l'illusion qu'on possède déjà un poids, une valeur. [...]

En quoi consiste en effet la situation d'un écrivain secondaire, sinon se voir constamment refusé ? Le premier refus, impitoyable, vient du lecteur ordinaire, qui ne veut absolument pas aimer ses œuvres. Le deuxième, humiliant, lui vient de sa propre réalité qu'il n'a pas su exprimer. Et le troisième refus, le plus infamant, un véritable coup de pied, lui vient de l'art auprès duquel il cherchait refuge et qui le méprise comme incapable et inférieur. Que peut-on entendre d'un homme refusé à trois reprises, chaque fois de façon honteuse ? »

Gombrowicz lisait en réalité un extrait de son célèbre roman *Ferdydurke* (H, 214 - 126).

L'échec ou l'abandon des projets d'écriture chez les divers personnages tchakiens peuvent être compris à la lumière du jugement de Gombrowicz. Si Heberto a eu le courage d'avouer ouvertement sa faiblesse, c'est qu'il ne veut pas s'inscrire dans le sillage de ces pseudo-écrivains qui désacralisent l'écriture. En effet, l'œuvre de Sami Tchak abonde en discours qui raillent, fustigent les gens « qui se disaient, entre eux, essayistes, romanciers, poètes, qui se retrouvaient assez souvent lors des colloques et des conférences pour dire et redire les mêmes banalités, les mêmes idioties » (H, 262)

et qui en fait « barbotaient dans une grande médiocrité intellectuelle, mais qui avaient l'impression de compter » (H, 262). De même, dans *Place des Fêtes*, le jeune narrateur énonce, dans le chapitre « Putain de diplômés », un discours railleur sur les immigrés africains se donnant des airs d'intellectuels :

Et puis, ces gens-là, quand ils sont dans l'impasse, mon Dieu qu'ils se mettent à s'inventer des choses pour se faire mousser dans l'agonie! Ils te racontent qu'ils écrivent des livres [...]. Ils te racontent qu'ils écrivent des articles, qu'ils sont poètes, qu'ils font de la recherche, qu'ils écrivent des encyclopédies. Qu'ils collaborent à des revues et à des magazines littéraires et tout le machin ronflant qui fait impression. Mais, derrière tout ce charabia, il n'y a qu'une chose : ils sont dans la merde, les salauds! (PDF., 30)

Ces divers prétendus écrivains s'illustrent davantage par l'orgueil, la fanfaronnade, le mépris du peuple que par la force de l'écriture. Ils interviennent également dans le dispositif narratif. C'est le cas, dans *Hermina*, des « précaires branchés » parmi lesquels le personnage de Bob Merlin; ce dernier incarne l'écrivain désargenté, ayant de surcroît perdu le sens de la réalité. A travers la représentation de ces précaires branchés, le roman soulève aussi, de manière un peu caricaturale, la problématique de la précarité de l'écrivain dans la société : « Où l'écrivain sans lecteurs trouvait-il des centimes pour acheter du pain? » (H, 275-276).

Au terme de cette analyse, la transculture apparaît comme un trait fondamental de l'œuvre romanesque de Sami Tchak. Elle se décline surtout à travers la configuration de l'espace et l'inscription dans la mémoire littéraire. Mais cette dimension transculturelle est aussi inséparable de la dynamique transgressive générée par la mise en œuvre d'une poétique de la sexualité.

CHAPITRE III

POÉTIQUE DE LA SEXUALITÉ

Dans un entretien, Sami Tchak fait observer qu'il a une « lecture sexuelle du monde³²². » Cette affirmation repose sur le fait qu'aussi bien ses essais sociologiques³²³ que son projet romanesque tournent essentiellement autour de la sexualité. Mais passer d'un genre pour « écrivain » – pour reprendre le terme barthésien – à l'écriture romanesque ne semble pas lui poser de difficultés. Dans sa fiction, il déploie une véritable poétique de la sexualité, poétique qui revêt une dimension essentiellement polysémique.

1. La sexualité comme moteur de la narration

La surdétermination du sexuel dans l'écriture tchakienne découle du fait qu'il fonctionne tout d'abord comme un moteur narratif. Nous avons déjà observé que les relations humaines sont au cœur des romans de l'auteur togolais. C'est la sexualité qui déclenche, favorise et accélère les rencontres entre les divers protagonistes. Elle permet de briser la glace, de faire l'économie de la narration d'épisodes secondaires. Par exemple, *Filles de Mexico* s'ouvre sur une rencontre fortuite entre Djibril Nawo (en compagnie de son ami Dino) et trois filles mexicaines, des prostituées qui sans gêne « déboulèrent » (F, 11) sur lui. Elles sont en effet portées par la curiosité de le voir nu, lui le « nègre ». L'une de ces filles le « récompense » ensuite en sexe pour sa

³²² Voir http://www.dailymotion.com/video/x1jytd_entretien-avec-sami-tchak_creation.

³²³ Sami Tchak, *La prostitution à Cuba. Communisme, ruses et débrouille*, op.cit. – *La sexualité féminine en Afrique. Domination masculine et libération féminine*, op .cit., – *L'Afrique à l'épreuve du sida*, Paris, L'Harmattan, 2000.

gentillesse. C'est alors que Djibril Nawo lui demande de lui raconter sa vie : « [...] Je lui demandai de me raconter sa vie. Pourquoi? Pour te connaître un peu plus » (F, 12). En réalité, la référence sexuelle a pour but de révéler au lecteur les raisons qui ont poussé cette fille sur la voie de la prostitution. Selon elle, elles ne sont pas d'ordre matériel et financier : « J'ai choisi d'être pute. Plutôt mon corps a choisi pour moi quand il m'a fait prendre conscience de ses aptitudes particulières » (F, 4). Mais ici, Djibril Nawo, le narrateur à la première personne, fait dévier la narration du registre de la sexualité; il affirme ne pas être impressionné par les aptitudes particulières du corps féminin :

Jamais de telles prétentions ou prouesses ne m'ont impressionné dans la mesure où l'important pour moi est toujours ailleurs : dans la rencontre.

Ce n'était donc pas son don érotique, mais son histoire de vie, qui m'intéressait. Je voulais rencontrer Melinda, elle en tant qu'être humain, loin de la professionnelle des soupirs et des râles tarifés (F, 15).

En minimisant l'importance de la performance corporelle, le narrateur sème en quelque sorte le lecteur, en le laissant sur sa faim. Il va passer sous silence les prouesses sexuelles de cette prostituée durant leurs rencontres répétées. L'accent sera plutôt mis sur le récit de sa vie. Il est intéressant de noter la convergence de points de vue entre Djibril Nawo et la prostituée. Pour elle également importent les rencontres humaines : « Je ne me suis pas réveillée ce matin avec l'idée de raconter ma vie à quelqu'un. [...] J'aime les aventures parce qu'elles aident à aller au-delà des murs, des apparences, elles aident à faire des rencontres. Je t'ai rencontré, cher ami. Par-delà les océans » (F, 18).

Dans *La fête des masques*, on observe un schéma narratif semblable : après avoir fait la connaissance du touriste Carlos, Alberta l'invite chez elle. C'est alors qu'elle

lui confie ses déboires, ses échecs amoureux et sentimentaux. Mais après lui avoir fait l'amour, Carlos étrangle cette femme sans préméditation. Aussi ce crime va-t-il faire progresser la narration; il donne lieu à une curieuse confrontation entre Antonio, le fils de la victime, et le meurtrier Carlos. Leur rencontre va servir à dérouler le récit de vie de ce dernier et qui tourne autour de la sexualité, notamment la prise de conscience de son inclination homosexuelle. Dans ce roman « de la métamorphose, des mensonges et des misères intimes³²⁴ » selon les mots de l'auteur, c'est par le biais de la sexualité que sont mises en évidence ces faiblesses humaines.

Revenons au roman *Filles de Mexico* : une grande partie de la narration s'articule autour de deux personnages principaux, écrivains, Djibril Nawo et Deliz Gamboa. La complicité rapide entre les deux se réalise aussi sous le signe de la sexualité : « En plaçant la causerie sur le plan sexuel, Deliz avait neutralisé toute distance entre nous. Nous n'avions pas eu besoin de trente minutes pour apparaître comme un homme et une femme unis depuis des années » (F, 40).

Les références sexuelles, agissant comme propulseurs narratifs, s'inscrivent souvent dans un mouvement possédant une double fonction : distractive (ludique) et significative (sérieuse). Par exemple, dans une même séquence narrative, Deliz Gamboa étale sa vie sexuelle de manière hyperbolique à tel point que le lecteur peut bien penser qu'il s'agit d'une plaisanterie, mais dans le même souffle, elle enchaîne avec un discours plus sérieux, plus significatif, notamment sur ses activités littéraires et sur la littérature sud-américaine. Dans la même perspective, on peut penser que même le titre du roman « Filles de Mexico » semble trompeur, ou du moins il laisse

³²⁴ « Sami Tchak : La tauromachie au cœur du Sahel », *op.cit.*, p. 83.

transparaître cette fonction de levier narratif dévolue au sexuel, dans la mesure où les motifs les plus significatifs du roman portent beaucoup moins sur les filles telles que les prostituées de Mexico ou les « filles délurées » de Bogota que sur le racisme anti-noir, l'espace urbain, la figure de l'écrivain, la figure de l'Étranger.

Dans *Hermina*, un roman-fleuve, la fonction de la sexualité comme moteur narratif est beaucoup plus marquée – cela témoigne d'une véritable performance narrative de l'auteur – vu le foisonnement des personnages qui donnent lieu à de multiples rencontres. Ici aussi, les descriptions sexuelles, souvent caricaturales, ou empreintes d'un ton joyeux, servent à introduire des sujets d'importance. On peut citer, par exemple, la question historique des « zoos humains » et la déconstruction du discours postcolonial (sur l'Afrique) qui s'ensuit. Examinons le contexte introductif : en sortant d'une boîte de strip-tease, Heberto est attiré par le sourire d'une femme de petite taille; il l'aborde sans hésiter. Cette femme, nommée Mira Garcia, se trouve être la secrétaire de rédaction de « Zoo », une revue consacrée aux problèmes relatifs à l'exploitation du corps humain. En fait, elle se rendait à une conférence organisée par sa revue sur le thème : *Les zoos humains. Un retour à un pan honteux de notre gloire de colonisateurs* (H, 175) et l'y invite. En abordant Mira, celle-ci lui propose de se tutoyer. La posture adoptée par Heberto à ce moment relève d'une véritable mise en scène : il monte avec l'inconnue dans un taxi qui les amène au lieu de la conférence. Jusqu'ici, ce n'est pas le thème de la conférence qui le motive, mais plutôt le désir sexuel, l'apparence lascive de la femme : « Peut-être parce qu'elle était petite et lui avait dit avoir lu Sade à dix-huit ans, il s'était senti, à côté d'elle dans le taxi, dans un état d'excitation qu'il devint animal. Elle-même dégageait des

effluves d'une femelle lascive, prête à s'offrir en pleine rue » (H, 172). Mais contre toute attente, le lecteur découvre une autre facette du personnage durant la conférence : il s'illustre comme un redoutable orateur, un puissant argumentateur à une conférence, à laquelle il n'était pas du tout préparé.

Toujours dans *Hermina*, la sexualité joue un rôle déterminant dans l'éclatement et l'articulation de l'espace. On se rappelle que c'est dans un café spécial de Cuba qu'Heberto a fait la connaissance d'Ingrid Himmler, une femme obèse. Il décide de la suivre en Europe. Ainsi, au sein de cet espace, le récit va connaître d'autres déplacements narratifs, suite à l'échec de cette relation. Par exemple, l'hôtel de Rachid passe pour un mini-lieu narratif, où le motif de la sexualité n'est pas absent, étant donné qu'il sert aussi d'hôtel de passe. Et c'est aussi dans cet espace que surgit le discours sur les vaincus de l'Histoire, motif cher à Sami Tchak. De même, le parcours sexuel de Mira donne lieu à l'apparition d'autres personnages tels que les « précaires branchés », dont le narrateur se sert pour aborder la question de la précarité de l'écrivain et de l'artiste, mais aussi pour présenter sous un jour moqueur ces prétendus artistes et écrivains.

Malgré sa structure fragmentaire, le roman *Place des Fêtes* est aussi traversé par la sexualité, présente dans chacun des chapitres courts dont il est composé (au total 73). Le narrateur, l'unique voix narratrice, s'illustre comme personnage hautement transgressif, dont tout le discours est axé sur la sexualité.

2. L'imaginaire transgressif

Observations introductives

Dans le premier roman *Femme infidèle*, la pratique transgressive se déploie essentiellement dans un contexte local en visant les normes sociales, culturelles et surtout patriarcales de l'ethnie de l'auteur. Par contre, elle prend, dans la nouvelle esthétique, une forme beaucoup plus globale, et ceci en raison de la configuration transculturelle de l'espace facilitant la mise en œuvre des motifs à caractère universaliste. En installant l'intrigue de ses récits dans l'espace latino-américain, qu'il soit nommément désigné ou imaginaire, Sami Tchak ne vise nullement à en décrire les normes sociales et culturelles. La déterritorialisation de l'espace ouvre plutôt la voie à la construction, à l'apparition de personnages sujets, autonomes, souvent totalement détachés de leurs attaches familiales, de leurs origines, de leur milieu culturel, en somme, des personnages qui s'assument dans le tourbillon de leur destin individuel. On a déjà montré comment Heberto, dans *Hermina*, a renié ses origines, son village natal à cause de son archaïsme culturel. Et, il n'est pas le seul à avoir coupé « le cordon ombilical avec sa famille. » Tel est aussi le cas de Federico Martinez (H, 32). Même des personnages contraints de s'éloigner de l'univers familial acceptent sans rechigner leur condamnation à une vie d'errance :

Je me disais que l'univers entier était entré en errance depuis des siècles déjà, des peuples entiers s'arrachaient à leur terre pour l'inconnu, des familles entières coupaient leurs liens viscéraux pour partir à l'aveugle, des millions d'individus bravaient la mort pour atterrir sur des territoires où personne ne les attendait, où personne ne voulait d'eux. Pourquoi alors considérer mon sort comme un drame? (PC, 131-132)

Un regard sur l'histoire des littératures transgressives montre qu'elles s'inscrivent généralement dans un contexte spatial et temporel bien donné. On peut signaler par exemple l'étude critique *Le cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque* de Marc Angenot, qui choisit « d'examiner l'occurrence du sexuel dans les écrits produits en France et en Belgique *en mil huit cent quatre-vingt neuf* [...]»³²⁵. » De même, les fictions contemporaines n'échappent pas à cette donnée spatio-temporelle³²⁶.

Si l'œuvre de Sami Tchak n'obéit pas à cette contextualité, et ne se fait l'écho d'un quelconque « nouvel ordre sexuel³²⁷ », il n'en demeure pas moins qu'elle partage les traits de la fiction transgressive contemporaine, au sujet de laquelle Sabine van Wesemael note :

On doit donc admettre une relative diversité dans la pratique transgressive du roman, tout en dégageant une série de traits communs qui justifierait et définirait l'emploi de cette étiquette. [...] Or, la prose actuelle apparaît chargée d'un potentiel transgressif particulièrement fort, non seulement en France mais un peu partout dans le monde. Bret Easton Ellis, Douglas Coupland, Chuck Palahniuk, Jay McInerney, Irvine Welsh, parmi d'autres, écrivent également des textes qui sont chargés d'une énergie transgressive très forte, des textes qui vont résolument à rebours de toutes les valeurs morales et de toutes les conventions sociales, et qui bouleversent nos habitudes et nos goûts esthétiques ou intellectuels³²⁸.

La prose de Sami Tchak entretient évidemment, comme nous l'avons déjà montré, des liens intertextuels avec le genre transgressif. Dans son ouvrage déjà cité, Sabine

³²⁵ Marc Angenot, *Le cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Éditions Labor, 1986, p. 8.

³²⁶ Sabine van Wesemael, *Le roman transgressif contemporain : de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*, Paris, L'Harmattan, 2010.

³²⁷ Dans son ouvrage *Le nouvel ordre sexuel*, (Paris, Bartillat, 2002), Christian Authier montre comment des romans français contemporains se font l'écho des nouvelles libertés sexuelles.

³²⁸ Sabine van Wesemael, *Le roman transgressif contemporain : de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*, op. cit., p. 16.

van Wesemael souligne, par exemple, le « fructueux échange » qui s’instaure entre le roman transgressif du monde anglo-américain et celui de la France; c’est ainsi que

le roman transgressif contemporain est né de cet échange, de cette prise de conscience d’une unité esthétique dépassant les particularités nationales. C’est donc seulement en replaçant le phénomène de littérature transgressive dans un contexte international que l’on peut en mesurer l’ampleur et l’importance³²⁹.

Au regard de ces traits esthétiques communs, il apparaît donc nécessaire d’inscrire la réception de la prose tchakienne – surtout en ce qui concerne sa dimension transgressive – dans une perspective globale, et non pas de la circonscrire au contexte africain, où le poids des instances moralisatrices semble faire oublier qu’un nouvel ordre sexuel, pour reprendre l’expression de Christian Authier, y est en train de voir le jour sous l’effet de la mondialisation. C’est dire que l’effet de la transgression par la sexualité possède une dimension hautement universelle : même dans le pays qui a vu naître Sade, la transgression continue de susciter la désapprobation des « nouveaux puritains³³⁰ ». Dans ce sens, Sami Tchak note :

Aujourd’hui, la sexualité n’est pas entièrement libre en Occident ni dans les pays tropicaux au point que les individus n’aient plus besoin de transgresser certaines normes. Elle n’est libre qu’à l’intérieur d’un schéma. C’est pourquoi là où l’évolution globale des idées et des mœurs le permet, certains groupes s’organisent pour revendiquer encore plus, toujours plus, de liberté. Ils ne sont pas satisfaits de celle qui leur est déjà accordée.

Rien n’est donc définitif. La liberté sexuelle d’aujourd’hui deviendra plus tard contrainte. Les générations futures tenteront d’inventer une autre forme de liberté. Mais aucune forme de liberté sexuelle ne conviendra aux goûts de tout le monde. On transgressera toujours, on critiquera toujours³³¹.

³²⁹ *Ibid.*, p. 17.

³³⁰ Christian Authier, *Le nouvel ordre sexuel*, *op.cit.*, p.245. – Des livres érotiques suscitent aussi en France une levée de bouclier. Outre les réactions contemporaines au sujet des auteurs tels que Michel Houellebecq, Virginie Despente, on pourra citer des exemples plus anciens tels que les œuvres de Louis Calaferte dont le roman *Septentrion* fut interdit à sa publication (1963). À propos de son ouvrage *La mécanique des femmes*, voir Maurice Lemaître, *La création persécutée en France I : l’affaire de La mécanique des Femmes, l’affaire de l’Initiation à la Haute volupté*, 1980.

³³¹ Sami Tchak, *La sexualité féminine en Afrique*, *op.cit.*, p. 222-223.

La transgression s'opère par le biais de divers procédés. Mais elle se cristallise surtout autour de la sexualité, comme le fait remarquer Michel Foucault :

Nous n'avons pas libéré la sexualité, mais nous l'avons, exactement, portée à la limite : limite de notre conscience, puisqu'elle dicte finalement la seule lecture possible, pour notre conscience, de notre inconscience : limite de la loi, puisqu'elle apparaît comme le seul contenu absolument universel de l'interdit; limite de notre langage : elle désigne la ligne d'écume de ce qu'il peut tout juste atteindre sur le sable du silence. [...]

Peut-être pourrait-on dire qu'elle reconstitue dans un monde où il n'y a plus d'objets ni d'êtres ni d'espaces à profaner, le seul partage qui soit encore possible. Non pas qu'elle offre de nouveaux contenus à des gestes millénaires, mais parce qu'elle autorise une profanation sans objet, une profanation vide et repliée sur soi, dont les instruments ne s'adressent à rien d'autre qu'à eux-mêmes. Or une profanation dans un monde qui ne reconnaît plus de sens positif au sacré, – n'est ce pas à peu près cela qu'on pourrait appeler la transgression?³³²

Une analyse critique du roman transgressif doit aussi prendre en compte le versant de la réception, étant donné que l'effet transgressif est aussi lié à la sensibilité du lecteur, il n'est pas le même, selon qu'on ait affaire à un lecteur « libertin » ou « puritain ». De toutes les manières, l'effet de transgression est variable, sa valeur peut être « blâmable ou admirable », comme le souligne Angenot : « ce qui était censé produire un effet de transgression [...] pouvait selon les cas émoustiller le lecteur, le choquer, ou encore le faire communier esthétiquement avec l'auteur dans le sentiment d'une conquête libératrice du 'vrai'...³³³. »

2.1. Personnages et actes transgressifs

Les personnages tchakiens agissent en marge des normes morales et éthiques. S'ils baignent dans la débauche sexuelle et dans l'immoralisme le plus abject, il n'en demeure pas moins que leurs actes sont plus l'expression d'une posture

³³² Michel Foucault, « Préface à la transgression », *Critique*, vol. 19, juillet 1963, p. 751-752.

³³³ Marc Angenot, *Le cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, op.cit., p. 9.

carnavalesque, parfois tragi-comique que d'une déficience psychopathologique, mettant encore une fois en évidence la conception de Sami Tchak qui considère la sexualité non pas comme « une arme critique de la société » mais « de manière plus globale, comme une fête³³⁴. » En effet, l'agir transgressif fait souvent l'objet d'une description hyperbolique et amplifiée qui, au lieu de choquer le lecteur perspicace, lui arrache parfois un sourire joyeux. Il est le fruit de l'imagination débridée de l'auteur, lequel réussit à construire des récits dont l'aspect fortement iconoclaste n'entache en rien le plaisir esthétique. C'est aussi l'avis de Selom Gbanou :

L'effet fictif, de sa part, s'entiche de l'horreur, de l'obscène, du dégoûtant mais avec tellement de volupté et de grâce que l'on ne voit plus dans les œuvres la dégradation des mœurs et le dépérissement d'une certaine identité de l'être humain, on savoure la littérature même si, l'imaginaire souvent y dépasse l'imagination et l'inimaginable³³⁵.

Le personnel romanesque se plaît à repousser les limites de la liberté sexuelle au point d'apparaître comme des pervers. Mais ici, il convient de faire une distinction entre les perversions nuisibles et les perversions inoffensives. Ces dernières reposent sur le consentement et la complicité mutuelle des divers personnages (adultes) et sont essentiellement sous-tendues par le désir hédoniste, le principe de jouissance.

2.1.1 Transgressions choquantes ou nuisibles

De tous les personnages tchakiens, c'est le personnage-narrateur (nous l'avions appelé le jeune narrateur) dans *Place des Fêtes* qui s'avère le plus iconoclaste. Il aime choquer le lecteur, surtout par son discours doté d'une forte charge transgressive.

³³⁴ Voir entretien avec Sami Tchak, Éloïse Brezault, *Afrique. Paroles d'écrivains*, *op.cit.*, p. 368. – Dans son ouvrage déjà cité, Baguissoga Satra montre comment cette notion de fête s'inscrit dans ce qu'il appelle « Écriture jubilatoire chez Sami Tchak », *op. cit.*, p. 26.

³³⁵ Selom Komlan Gbanou, « La marge et le large. Sami Tchak entre la norme et l'écart », *op. cit.*, p. 147.

Englué dans un délire transgressif sans bornes, il souscrit clairement au principe que tout est dicible. Dans *L'ordre du discours*, Michel Foucault avait rappelé que dans toute société, « on n'a pas le droit de tout dire, qu'on ne peut pas parler de tout dans n'importe quelle circonstance, que n'importe qui, enfin, ne peut pas parler de n'importe quoi³³⁶. » Autrement dit, la production du discours y est soumise à un contrôle, à une sélection, à une organisation et à une redistribution par un « certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'évènement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité³³⁷. » Ainsi, le jeune narrateur apparaît comme un transgresseur de l'ordre du discours. Son iconoclastie vient du fait qu'il s'insurge contre le monde, la société, dont il vise à dénuder l'hypocrisie, à briser les tabous, les convenances, à dévoiler les secrets. La structure fragmentée de *Place des Fêtes* induit tant d'espace narratif qui favorise la transgression à outrance. Le roman est composé de courts chapitres portant tous un titre commençant par « putain de », qui annonce déjà la charge transgressive, dans la mesure où cette formule donne à voir que le narrateur s'inscrit en faux contre les réalités, contre les vérités apparentes de son environnement.

Mais son discours le plus choquant a trait à la désacralisation de ses propres géniteurs. On peut avancer ici que les parents possèdent un caractère sacré, non seulement du point de vue biblique (« Honore ton père et ta mère »³³⁸) mais aussi sous l'angle purement normatif. La mère est décrite comme une « pute ». Cette désacralisation ne tient pas tant à la véracité ou la vérité de l'énoncé, mais plutôt à

³³⁶ Michel Foucault, *L'ordre du discours*. (Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970), p. 11.

³³⁷ *Ibid.*, p. 10-11.

³³⁸ Il s'agit d'un des dix commandements de Dieu, voir *Exode* 20 : 12.

l'énonciation, à sa dicibilité, à la mise à nu de la vie intime de la mère. En effet, le jeune narrateur ne recule devant aucune expression pour dérouler toute la vie privée de ses parents. Il prend le contrepied de l'adage selon lequel le linge sale se lave en famille. Comme il l'avoue lui-même, il se sent « obligé de laver le linge sale en public » (PDF, 49). Comme on le sait, traiter un individu de « fils de pute » constitue l'une des pires injures qu'on puisse lui faire. Mais notre jeune narrateur ne ressent aucune gêne, aucune honte à se décrire comme fils de « pute ». Le lecteur ne peut qu'être sidéré, choqué par cette démystification infamante de la figure de la mère. Notons qu'il ne s'agit pas d'une description évasive, implicite ou lapidaire. La vie de cette mère est mise à nu dans un discours ressassant, qui n'épargne au lecteur aucun détail. Il est bien vrai que ce narrateur adopte dans tous ses discours un langage obscène, vulgaire, où se mêlent humour caustique et sarcasme ravageur. Même en parlant de ses propres parents, il reste fidèle à sa pratique langagière. Ainsi, il qualifie sa mère d' « indomptable vache » (PDF, 56), et son arrière-train de « fesses passe-partout » (PDF, 53). Et comme elle met « son derrière et ses seins dans un distributeur automatique des supermarchés » (PDF, 55), sa « pute de maman » se laisse baiser même par des « gosses qui n'ont pas encore perdu leurs dents de lait » (PDF, 54).

Le personnage s'attache ainsi à faire le récit de vie de sa mère, dont la nature lubrique remonterait jusqu'à son enfance passée dans son village natal en Afrique. Ce qu'on remarque ici, c'est qu'il s'appuie sur la vie de sa mère pour déconstruire l'idée reçue selon laquelle les villageoises seraient plus vertueuses que les femmes de la ville, qui passe pour un espace propice à la débauche sexuelle. Pour battre en brèche

le discours de son père qui estime que les femmes du village sont éduquées « pour être des épouses sérieuses, fidèles, soumises et surtout de bonnes mères » (PDF, 63), il rapporte d'abord le discours de la mère affirmant le contraire : « Tu sais maman, m'a tout raconté. Le village, ce n'est pas le bastion des valeurs que les gens appellent traditionnelles. Les femmes, même au village, elles ont le derrière assez chaud, elles ont des amants » (PDF, 63). La référence au discours de la mère, qui sert de gage de vérité, a pour effet de mettre en évidence l'illusion dans laquelle baigne le père. Celui-ci semble tout ignorer de la vie libertine de son épouse, élevée, d'après lui, selon les valeurs traditionnelles du village, alors qu'en réalité, elle « baise comme au cinéma. Maman, elle baise comme une actrice, comme une héroïne. C'est ça ta villageoise traditionnelle » (PDF, 64). Comme on le voit, le personnage transgressif ne veut pas passer pour un fabulateur, qui invente des inepties sur la vie de sa mère. Aussi présente-t-il celle-ci comme la source de ses discours. En poussant avec insistance la mère à lui raconter sa vie sexuelle depuis son enfance (putain de confidences), c'est plutôt elle qui apparaît comme un personnage transgressif d'un double point de vue : elle se décrit non seulement comme femme dévergondée, mais aussi elle transgresse elle-même le tabou de dévoiler sa vie intime à son enfant, curieux de découvrir la « biographie de [ses] fesses » avant son mariage avec son père. Ainsi, maman « ouvrit ses rondeurs intimes et me laissa pénétrer librement dans sa vie chaude. Elle me dit que c'est à l'âge de huit ans qu'elle avait commencé à enfourner les serpents gluants en Afrique » (PDF, 75).

Le narrateur fait remarquer qu'il distingue deux moments dans la perception de sa maman. Au moment de la narration, il est « fier de l'indépendance du derrière de ma

maternelle » (PDF, 71) alors qu'il avait, enfant, des difficultés à gérer sa « réputation de fils de pute » (PDF, 71); il avait eu à l'époque « un peu de mal à digérer les mœurs de cette femme » (PDF, 71) non pas à cause de sa débauche sexuelle, mais parce qu'elle est allée trop loin dans son libertinage : « Je ne suis pas contre l'infidélité. Au contraire! Que deviendrait la vie si tous les hommes et toutes les femmes devenaient fidèles? La fidélité n'est pas un idéal, c'est une bêtise. Mais, Maman avait été peut-être trop libre pour que ma conscience acceptât facilement sa vie sans broncher » (PDF, 72). Dans sa fureur transgressive, le narrateur distille, on le voit, des discours faisant allusion à certains mensonges humains, des discours recelant un fond de vérité, mais qui pourraient agacer le lecteur puritain.

La désacralisation de la figure maternelle atteint son paroxysme dans l'évocation de ses parties génitales. On apprend que l'excision n'a pas du tout entamé sa fureur et son appétit sexuels : « c'est même une très délicieuse sensuelle » (PDF, 70). La description de la nudité maternelle laisse plutôt croire que le fils souffre sans doute d'un complexe d'Œdipe : « Quand j'étais allé dans la salle d'eau, j'avais vu maman toute nue en train de s'enduire le corps de crème et qu'au lieu d'être gênée, elle m'avait demandé de lui huiler le dos et les épaules. Elle s'était baissée et j'étais derrière elle, collé à ses grosses fesses nues, les yeux fermés et le cœur battant comme un tambour » (PDF, 73). Même les détails relatifs à ses toilettes intimes et à son engouement pour les hommes membrés ne sont pas épargnés au lecteur :

Vous savez, maman se curait le vagin avec du Solubacter pour le garder toujours propre et serré. Tout ce boulot pour que mon imbécile de papa lui tourne le dos après un coup éclair, avouez qu'il avait de quoi la rendre folle, la sacrée maman. Heureusement qu'elle avait d'autres hommes dont les Burkinabés qui étaient ses amants de prédilection parce qu'ils étaient très membrés, ces gens-là comme les branches de leurs vieux baobabs sans feuilles. Et maman, pour la combler, il fallait

des hommes de 1,99 mètre au moins qui l'avaient réellement à l'envergure de leur taille. Elle en cumulait toujours. Des paquets par-ci, des paquets par-là, en disant qu'avec les hommes grands, c'était franchement le paradis (PDF, 59).

Cette désacralisation inouïe témoigne aussi d'une absence d'affection filiale. Mais le roman n'indique pas les raisons qui expliqueraient ce désamour. Ce qui est certain, c'est que ce jeune narrateur apparaît comme une figure de la marge, habité par le plaisir de franchir les limites du dicible. On peut dire que le complexe d'Œdipe l'emporte sur l'amour filial. Enfoui dans son inconscient, ce complexe remonte à la surface, vers la fin du roman, à la vue du corps de la maman, rongé par un mal terrible : « Bizarrement, comme maman n'avait plus un corps qui attirait les hommes, je me rendis compte qu'elle ne me disait plus rien à moi non plus. Je m'efforçais de voir en elle une mère; non, je n'arrivais à voir qu'une femme qui me fit naguère des effets pavloviens, mais qui ne me disait plus rien maintenant » (PDF, 287-288).

Avec la même énergie transgressive, l'enfant démystifie la figure paternelle. Ici, la désacralisation est liée à l'érosion du pouvoir dans le contexte conjugal, et induite par les nouvelles réalités de la terre d'accueil qu'est la France, une « patrie qui protège les clitoris contre la dictature des queues nues ou couvertes » (PDF, 54). En réalité, la dévirilisation du père s'observe sur deux plans : contrairement à l'Afrique où il jouit d'un pouvoir considérable au sein de la famille, il se retrouve en France sur le même pied d'égalité avec la femme. L'affaiblissement du statut paternel se double de l'incapacité à combler l'épouse de plaisirs sexuels, incapacité résultant d'un accident de travail. Le discours foncièrement railleur va se focaliser sur l'impuissance sexuelle, sur le ramollissement de la « queue » du père, qualifié alors d'« homme mou comme une poire pourrie, avec tes grosses couilles chargées de ton impuissance

devant la grande gueule de maman la pute » (PDF, 49). Plus loin : « Mais écoute, tu ne peux plus baiser! Tu n'existes plus par la queue! » (PDF, 55) Dans le chapitre « putain de queue », le fils transgressif s'épanche sur cette performance sexuelle médiocre, sur ce que son « père valait au lit » (PDF, 58). Selon ses dires, sa « prestation » est « trop limite », puisque « après un coup qui ne dure que deux secondes », le père « s'endort le dos tourné et ronfle » (PDF, 58). Ici aussi, le narrateur assure qu'il n'invente rien et que ses informations proviennent de la mère. De plus, il n'est jamais d'accord avec le père, auquel il s'attache à porter la contradiction en des termes crus :

Mais, pauvre papa, aujourd'hui, maman se moque de toi, ta chienne. Elle te met son sexe dans la gueule, mais tu n'as plus la force de lever ta queue de singe, pas même en songe. Et c'est à elle de te traiter d'allumette tombée dans l'eau. Une allumette, quand ça tombe dans l'eau, ça ne fait plus mouche, ça mouille comme un crapaud mort. Ça ne fait plus feu comme les armes des milices ou des soldats en guerre. Une queue-allumette mouillée, papa, ça pend comme une petite trompe inutile sur le corps d'un éléphantéau décédé à la suite de ses blessures. Papa, tu n'es plus qu'un vieux ratatiné qui ne battra même plus un moustique, vu que ta queue ne vaut plus un clou (PDF, 57).

Outre le discours, la transgression du jeune narrateur se décline également en actes : il participe au viol des filles, il « baise » ses « propres frangines ». Il semble éprouver un grand bonheur à franchir les limites de la décence, de la moralité, à briser les tabous. Aussi le lecteur n'est pas loin de le soupçonner d'avoir eu des relations sexuelles avec sa propre mère, au regard de son observation pleine d'humour selon laquelle « ce qui est vraiment étonnant avec le sexe, maintenant que j'y pense, c'est qu'on peut brûler n'importe quelle règle, ça ne le dérange pas » (PDF, 154).

Personnage unique en son genre, ce narrateur réalise une véritable prouesse transgressive sur le plan discursif et narratif, fondée sur sa ténacité à articuler sa

charge subversive sans répit du début jusqu'à la fin du roman. Mais cela entraîne le fait que le roman est saturé d'éléments transgressifs, ce qui peut aussi donner lieu à une appréciation négative. C'est sans doute dans ce sens que Nimrod qualifie *Place des Fêtes* de roman « creux, dans tous les sens du terme³³⁹. »

Les personnages à orientation homosexuelle sont présents dans l'univers romanesque de Sami Tchak. Tout comme les autres types de personnages, ils ne font l'objet d'aucune discrimination ou condamnation, étant donné qu'il n'y existe pas d'instance extérieure qui émette des discours tenant lieu de sanctions morales à l'égard de ces transgressions sexuelles. Le lecteur est ici le seul juge³⁴⁰. Néanmoins, ces personnages homosexuels connaissent des fortunes malheureuses, à l'exception du vieux Rastignac dans *Filles de Mexico*. Par exemple, dans ce roman, Dino, l'étudiant en thèse, tombe sous le charme d'un inconnu, qu'il a suivi pour une aventure sexuelle. Mais il n'en sortira pas vivant. On apprendra à la télé qu'il a été bestialement assassiné par cet inconnu. D'autres vont commettre des meurtres. À y regarder de près, ces actes criminels ne sont pas sans lien avec leur personnalité quelque peu flottante. C'est ainsi le cas, dans *Hermine*, de Fritz Haarmann, un personnage ambigu. Il entretient une relation hétérosexuelle sans doute superficielle, due au fait qu'il a été victime dans son jeune âge d'une sorte d'agression de la part

³³⁹ Voir entretien avec Nimrod, Éloïse Brezault, *Afrique. Paroles d'écrivains*, *op.cit.*, p. 293.

³⁴⁰ La lecture que fait Baguissoga Satra dans son ouvrage *Les audaces érotiques dans l'écriture de Sami Tchak* confirme notre point de vue. Le fait que les personnages tchakiens ne soient pas condamnés pour leurs actes transgressifs semble agacer ce critique togolais : « Généralement le public qui représente la société condamne les personnages marginaux. Mais dans les romans de Sami Tchak, l'entourage des héros hésite à condamner les comportements déviants. Les actes répréhensibles semblent être justifiés par la société [...] Il est probable que ces sanctions dérangent certains lecteurs dans leurs habitudes de pensée. [...] Ces quelques exemples rendent ambiguës les valeurs officielles dans l'univers romanesque de Sami Tchak de sorte que nous pouvons conclure que la « vision du monde reflétée » est problématique. Pourquoi s'acharner à orienter des récits vers l'individu marginal qui nie les valeurs en vigueur? » (*op. cit.*, p. 169-170).

d'individus homosexuels. Mais l'histoire de ce personnage, telle qu'elle a été relatée par le narrateur, paraît si étrange qu'on peut en déduire que l'agression sert plutôt à révéler son penchant homosexuel jusque-là encore latent ou inconscient. En effet, lors d'un voyage en train, Fritz Haarmann a été abordé par un monsieur qui se présente comme urologue. Le prétendu médecin lui pose des questions incongrues qui l'amènent à se laisser consulter séance tenante. Mais la passivité et la naïveté dont fait montre ce personnage paraissent pour le moins suspectes. Elles semblent révélatrices d'un désir inconscient :

- Je peux me mettre en érection.

Il avait dit cela dans la panique, Fritz. Il se leva donc et se mit à se masturber devant Karl Müller. Mais il ne réussit pas à avoir une érection, son cœur battait fort, lui-même tremblait. « Attends, je vais t'aider », Karl Müller fouilla dans son sac et y retrouva un tube de vaseline. « Il faut une petite stimulation », dit-il. À ce moment-là, Fritz se sentit comme piégé, mais il n'eut pas le courage de dire non au moment où le spécialiste avait décidé d'introduire dans l'orifice anal du patient le majeur droit enduit de vaseline (H, 303).

Fritz va se laisser abuser une fois encore dans une autre situation. Après cette étrange consultation, ce prétendu urologue lui recommande d'aller voir un autre urologue, une femme, résidant à Stuttgart pour un examen plus approfondi. Malgré le doute qui l'envahit, il s'y rend sur-le-champ. Que cache donc ce manque d'assurance, cette naïveté béate? La femme urologue s'avère une travestie, qui arrive à surprendre Fritz Haarmann durant la consultation :

Elle se mit d'abord à califourchon sur lui, sans l'écraser de son poids. « N'aie pas peur, laisse-toi faire. » Elle s'allongea sur lui et il sentit quelque chose, mais ça alla tellement vite. Un énorme membre raide se fraya brutalement un passage entre ses fesses. Il poussa un cri, mais il était déjà pris, et cela dura plus de dix minutes. Elle se retira de lui. [...] Quand Fritz Haarmann eut enfin la possibilité de se retourner, les larmes aux yeux, il vit à côté de lui un homme, un travesti avec de beaux seins, Katarina Bauer était en effet un homme auquel la chirurgie avait donné une sublime apparence féminine. « Ce n'était pas si mal, non? lui dit-elle. Avoue que tu le voulais, que tu nous attendais, Karl et moi, depuis des années, hein? La porte de notre paradis t'est ouverte. Félicitations pour ta renaissance » (H, 306-307).

Les propos de cette travestie contenus dans le passage cité confortent notre hypothèse selon laquelle Fritz Haarmann avait une prédisposition inconsciente à l'homosexualité. La narration ne précise pas s'il s'assume comme homosexuel, c'est-à-dire s'il entretient des relations avec des hommes. Le moins qu'on puisse dire est que cet antécédent homosexuel influe sur sa relation avec les femmes. C'est ainsi qu'on peut expliquer la rage qui l'envahit et qui le pousse à assassiner atrocement Mira, lorsque celle-ci annonce qu'elle est enceinte de lui.

Dans *La fête des masques*, Carlos commet un meurtre dans un contexte lui rappelant des souvenirs liés à la prise de conscience de son inclination homosexuelle. Mais son acte criminel peut être mis en relation avec sa personnalité, marquée par des désirs troubles, lesquels pourraient avoir leur source dans ses penchants homosexuels inconscients. Lorsque Antonio, le fils de sa victime, lui demande s'il avait auparavant commis un meurtre, Carlos réagit : « Carlos fit non de la tête. Il expliqua qu'il en avait pourtant eu plusieurs fois envie. 'Désirs troubles, bourbeux, au plus profond de moi, désirs si lourds que ma conscience en a toujours eu peur' » (FDM, 55).

Notons que ce n'est pas ce meurtre (il n'est pas prémédité) qui fait de Carlos un pervers dégénéré, mais des actes posés dans les instants qui ont suivi son geste fatal. Ne pouvant digérer sa colère suscitée en lui par la phrase d'Alberta, il continue de se défouler sur la dépouille de la victime, allant jusqu'à la nécrophilie :

Il se sentit saisi d'une colère inexplicquée. Mais quand il perçut, comme venu de ce corps sans voix, le « trop petit », il comprit l'origine de cette rage. Elle était là, silencieuse, docile, comme si sa bouche murée n'avait pas vomi le venin! Trop petit. Il s'approcha du cadavre, « Répète ce que tu m'as dit, Alberta! » Il leva la main et la rabattit avec une extrême violence sur le visage inerte. La tête remua, puis repris sa position initiale, les yeux toujours clos. « On a perdu sa langue maintenant, hein, Alberta? On a perdu sa langue, ma mignonne? » Il frappa encore et encore. Soudain, son sexe se dressa, plus raide que jamais. Il voulut encore frapper, mais sa main resta

en l'air, alors que son phallus pérorait : « Napoléon était petit, mais il a rempli le trou de l'Histoire! » Carlos trembla, le corps commençait à lui répugner, mais il ne pouvait pas désobéir à son phallus.

Et c'est alors qu'il se produisit un miracle : après cet acte, Carlos se sentit heureux, très heureux, comme dans un rêve (FDM, 29-30).

Chez Sami Tchak, l'art de plonger dans les tréfonds de la nature humaine entraîne aussi la construction des récits étranges, inouïs, qui suscitent parfois la désapprobation du lecteur. Sans doute vise-t-il, au regard de la déchéance humaine, à « concevoir l'inconcevable³⁴¹ » pour reprendre la formule de Roland Barthes à propos du discours sadien. Même si l'histoire relative à la prise de conscience de son identité homosexuelle occupe une large place dans la narration et ne présente en réalité aucune dimension transgressive, le fait que Carlos, après son acte nécrophile, se prend à lécher les humeurs de la dépouille, peut sembler aussi illustrer, aux yeux du lecteur, un autre aspect de la déchéance humaine, quoique l'actant lui-même inscrive son geste dans méditation sur la mort, sur le suicide :

Nu, il s'allongea à côté du corps de plus en plus raide. Ah, j'ai oublié, j'ai oublié de la nettoyer. Il se leva et la regarda. Le chemin qu'il avait emprunté en elle renvoyait une humeur à la couleur indéfinissable, mélange de quelque chose venu du silence et de ce qu'il avait, lui-même, injecté dans les recoins silencieux de cette femme. C'est en partie ma faute. Il entreprit de la nettoyer avec sa langue, nettoyer ses neuf ouvertures, les neuf ouvertures du corps de la femme sur le mystère du monde : l'anale galerie, le temple d'Éros, le moulin à paroles, les deux amis jamais rassasiés d'images ni de couleurs, les deux petits puits capables d'engloutir des océans entiers de mots et les sœurs jumelles avides des odeurs sans discernement. Nettoyer donc ces neuf ouvertures pour qu'elle reste propre, mais aussi pour avoir, avant de mourir lui-même, le vrai goût de la mort. Lui qui avait toujours pensé par la langue allait enfin découvrir la vraie saveur de la mort (FDM, 31-32).

On a l'impression que le narrateur cherche, dans ce récit invraisemblable, à susciter par moments l'adhésion du lecteur en mettant dans la bouche de l'enfant Antonio un discours à même de conférer un vernis de plausibilité à certains épisodes, ou

³⁴¹ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 42.

d'atténuer leurs effets transgressifs. Lorsque Antonio rentre chez lui et découvre le corps sans vie de sa maman et la présence de son assassin, il ne manifeste aucun signe d'émotion : « il n'eut aucune réaction prévisible : se jeter sur le corps, hurler, s'arracher les cheveux, demander ce qui s'était passé. Il n'eut aucune de ces réactions-là. Sur son visage, aucune émotion ne se peignit, et il était impossible d'imaginer ce qui se passait en lui maintenant qu'il savait sa mère morte » (FDM, 36-37). Les arguments d'Antonio, qui peuvent amener à comprendre son impassibilité, ne manquent pas de force, lorsqu'on les considère de son point de vue enfantin. En effet, il propose à l'assassin de sa mère de taire la nouvelle de la mort et de jeter le corps discrètement, à la faveur de la nuit, dans la lagune aux morts, puisque la divulgation de la nouvelle lui entraînerait des ennuis de la part des créanciers de sa mère et lui vaudrait le mépris de l'entourage :

« Je vous en prie, monsieur, personne ne doit savoir que Ma est morte. Sinon, ils me feront souffrir. Ils ne doivent pas savoir que Ma est morte, ils ne doivent pas le savoir. [...] Je sais qu'elle doit beaucoup d'argent, Ma, à Ramona, beaucoup d'argent. Eh bien! Je dirai à Ramona que Ma a enfin réussi à partir en Europe, qu'elle a enfin obtenu son visa et que de là elle enverra beaucoup d'argent pour payer toutes ses dettes. [...]

« Je dirai à tout le monde que Ma est partie et tout le monde me regardera avec des yeux ronds, fils de celle qui a réussi à partir. Et tous me tendront la main. [...] Mais s'ils apprenaient qu'elle est morte, bien morte, alors là, ils me pisseraient dessus. Ils me cracheraient dessus. Ils me chieraient dessus » (FDM, 38-39).

Porter un regard sur le drame intérieur d'un personnage pris dans le tourbillon de son identité homosexuelle n'a rien de transgressif. Néanmoins, cette quête identitaire apparaît sous un mauvais jour et perd sa légitimité aux yeux du lecteur, lorsqu'elle est mise en relation avec des situations criminelles et que le personnage se prend, de surcroît, à désirer le fils de sa victime, et ce, devant la dépouille de celle-ci : « Antonio ne le repoussait toujours pas. Il semblait plutôt coopératif. [...] Antonio ne

tentait rien pour freiner ça, au contraire il complétait les gestes » (FDM, 54). A-t-il fait l'amour avec le fils de sa victime? Le lecteur est porté à le croire :

Antonio ne le comprit pas. « Je peux vous confier un secret? » Il fit deux pas vers Carlos.

« Antonio, oui, alors ce secret?

- C'était doux, monsieur! »

Carlos baissa la tête, un peu confus. Il resta ainsi, silencieux, silencieux, puis, lorsqu'il releva les yeux, Antonio constata qu'il pleurait.

« Merci, Toni, dit-il. Merci pour ce cadeau.

- C'était très doux, monsieur.

- Merci, Toni. Viens, viens, petit, viens, Toni! »

Ils se jetèrent dans les bras l'un de l'autre, se serrèrent très fort pour se communiquer la chaleur de leur peau et les murmures de leurs cœurs » (FDM, 55).

Sami Tchak fait preuve d'audace dans la construction des personnages transgressifs, mais s'impose aussi des limites dans la mesure où ils apparaissent pour la plupart comme des pervers inoffensifs, joyeux. Les pervers dégénérés, comme ceux que nous venons d'évoquer, sont plutôt des cas infimes dont fait partie également le touriste espagnol Emilio Suarez dans *Hermina*. Il a pour crédo : « un peu de sadisme, c'est nécessaire » (H, 136). Il brutalise atrocement sa petite amie, la gamine Cecilia, juste parce qu'elle lui refuse la fellation. Il se vante même, comme le rapporte le narrateur, de ses actes pervers. Par exemple, il confie à ce dernier qu'il aurait tué une gamine « en lui enfonçant dans le vagin deux vibromasseurs et dans l'anus le manche d'un balai, parce qu'elle avait refusé de le « sucé » » (H, 135-136). Ou encore : « Cécilia, je l'ai fait prendre par un chien dans la maison de sa mère, en présence de sa mère. Sa mère a participé, et je peux te dire que le chien s'est bien amusé avec les deux. Sa mère n'a que vingt-sept ans, elle a eu Cécilia à l'âge de quinze ans, tu vois? » (H, 136)

Même si les pervers dégénérés n'abondent pas, comme nous venons de l'observer, dans l'œuvre de Sami Tchak, ce dernier use cependant dans *Hermina* d'un artifice littéraire pour les évoquer sous un angle on ne peut plus psychopathologique. Mira Garcia, pour lutter contre la solitude et son pétrin existentiel, se plonge dans la consommation effrénée des articles et des films pornographiques de toutes sortes. Ainsi, elle collectionne ces articles dans un cahier, qui deviendra ce qu'elle appelle « Le cahier noir de la sexualité » (H, 292). L'évocation dudit cahier a pour effet, d'une part, de faire apparaître clairement les limites de la transgression chez Sami Tchak, au regard des divers récits d'horreur inimaginables qui y sont rapportés; d'autre part, l'auteur exprime, par ce biais, une critique du monde dit « civilisé », où la dégénérescence de l'Homme atteint des proportions inouïes:

Son livre, *Autobiographie d'un pervers*, s'était bien vendu, tous les journaux en avaient publié des extraits dont celui que Mira Garcia avait découpé : « Notre supériorité sur les barbares réside surtout dans la sexualité, nous sommes les seuls à l'avoir élevée au-dessus des pratiques purement animales. Nous sommes les seuls à pouvoir associer la torture à la jouissance, à pouvoir trouver sexuellement enivrant le fait de violer un bébé et de le tuer en l'écartelant par exemple. Nous sommes les seuls à avoir trouvé de tels raffinements qu'aucune espèce animale n'a pu recevoir dans les gènes. Plus les perversions sont surprenantes, dégoûtantes pour le pauvre bon sens, plus elles nous distinguent de l'animal et traduisent l'âme d'une grande civilisation, témoignent de notre supériorité sur les peuples qui sont encore au niveau des singes » (H, 289-290).

2.1.2. Transgressions inoffensives

Les parties orgiaques, moments de jouissance collective, sont souvent considérées comme une forme de débauche, de perversion. Pour les personnages tchakiens, elles n'impliquent pas de conséquences fâcheuses. Dans certains cas, la mise en évidence de cette pratique transgressive s'opère au sein du microcosme familial, censé être le lieu d'une saine socialisation, d'inculcation des valeurs morales et sociales. Cette

instance se voit ici subvertie en devenant un lieu de pratique de la débauche. Ainsi, dans *Hermina*, les Martinez, qui forment pourtant ce qu'on peut appeler une « bonne famille » (du moins en apparence), sont en réalité des hédonistes invétérés. Même avant qu'ils ne se rencontrent, le père et la mère s'illustraient dans leurs vies antérieures comme des jouisseurs impénitents. En ce qui concerne la mère Lourdés, la débauche sexuelle remonte à son adolescence, motivée par sa beauté phénoménale sur laquelle elle misait pour réaliser une ascension sociale, pour sortir de sa condition modeste : « Je dois prendre le monde avec l'arme fatale de ma beauté » (H, 47). Ainsi donc, fort de ses atouts physiques, elle s'adonnait au libertinage sexuel auquel ses propres parents ne trouvaient rien à redire : « Par la suite, elle devint prodigue de ses charmes. Avant d'entrer en classe de terminale, elle avait avorté quatre fois au su de ses parents qui ne lui avaient pas reproché ses "mœurs dissolues" ou sa "sensualité débridée". Au contraire, sa mère était fière d'elle » (H, 47). Il convient d'attirer l'attention sur l'emploi des guillemets par le narrateur dans le passage cité et dont le sens consiste sans doute à montrer qu'il ne s'érige pas en instance de jugement moral, ce qui corrobore encore une fois notre observation selon laquelle les instances moralisatrices sont quasi absentes de l'univers romanesque de Sami Tchak. C'est dans ce contexte que Lourdés fera la connaissance de Federico, un jouisseur, qui va l'introduire déjà à l'époque « progressivement dans son propre monde, le monde des perversions inoffensives » (H, 52). Ainsi donc, ces affinités perverses entre les deux vont se renforcer; la femme avoue même adorer les perversions de son homme et la suivre dans ses folies (H, 54). C'est donc tout naturellement que les parents entraînent leur fille unique dans leurs perversions. Ce qui surprend le lecteur, c'est que le

narrateur s'abstient de dévoiler, de décrire la nature des perversions auxquelles se livre cette famille dans une résidence privée. On aura droit seulement à une scène qui se déroule juste à leur arrivée devant cette résidence, où leur fille Hermina embrasse passionnément Irma sur la bouche. Le narrateur se contente de faire observer la dimension plus que sadienne de ces perversions à travers l'écrivain en herbe Heberto, invité pour la première fois à y prendre part :

Lorsqu'ils devaient repartir de chez Irma vers 2 heures du matin, après tout ce qui s'y était passé, Heberto avait vu toute sa conception des mœurs boussuler. Il aurait pu penser à tout, sauf à ça. Federico, qui lui avait toujours semblé original et mystérieux, était en réalité un grand hédoniste qui repoussait les limites, qui piétinait méthodiquement les tabous, avec un naturel qui aurait pu surprendre Sade lui-même.

- Bien évidemment, dit Federico, ça c'est notre secret, Heberto. Je t'ai fait suffisamment confiance, n'est-ce pas, Hermina?
- Papa, cela va de soi, cela va de soi.
- Rien à craindre de ma part, rassura Heberto (H, 45).

Quel sens donner à cette omission narrative calculée? Pour le narrateur, il s'agit sans doute beaucoup plus de mettre l'accent sur la double vie de cette famille, laquelle sous des airs de gens exemplaires, s'adonne secrètement à des perversions. Comme Federico est mû par la « volonté de trancher avec les mœurs ambiantes » (H, 56), on peut se demander alors pourquoi il n'ose pas afficher ouvertement cette volonté.

De même, *Filles de Mexico* évoque aussi une scène d'orgie sans entrer dans les détails audacieux. On ne s'attend pas à ce moment orgiaque, car le parcours narratif des divers participants (excepté Djibril Nawo) ne laisse pas présager une telle rencontre jouissive, qui a lieu chez le poète Nelo Vives (62 ans), personnage se considérant comme un homme responsable et respectable en raison de son double statut d'écrivain et de militant des droits de l'Homme Noir. Cette orgie, impliquant sa femme et ses enfants, permet d'exprimer une certaine conception hédoniste de la vie

qui, en réalité, traduit la faiblesse ou l'incapacité de l'homme à résister à l'emprise de la beauté féminine : «il n'y a aucune raison que tu te laisses submerger par des soucis. Quels qu'ils soient, ils n'ont strictement aucune importance et ne méritent pas que tu leur sacrifies un instant de délire collectif. Devant tant de beautés féminines, on peut m'égorger ma mère que cela ne m'empêchera de jouir, crois-moi » (F, 155). A dire vrai, le narrateur se sert d'Hector, le locuteur dans le passage cité, comme instance, comme personnage-alibi (il s'éclipsera au moment de l'orgie) pour émettre un discours sur l'hédonisme perçu comme normalité vitale. C'est plutôt le personnage Djibril Nawo (alias Djibo), son interlocuteur qui, saisissant la portée de cette pensée hédoniste, décide de saisir l'occasion pour s'éclater sexuellement : « Djibo, maintenant pris dans les flammes de la jeunesse déchaînée, avait oublié la poétesse Gamboa. La vie était là qui ne demandait qu'à être vécue, qui ne demandait qu'à être croquée avant qu'elle ne se charge de croquer tout le monde. Pourquoi refuser de se fondre dans les délires collectifs des sens? » (F, 158)

Nous voudrions revenir sur un exemple déjà mentionné dans *Hermina* : il s'agit de l'orgie des « précaires branchés » avec la femme enceinte Mira, et placée sous la bénédiction de Sade. Contrairement aux deux cas que nous venons d'observer, où le narrateur fait l'économie des détails piquants, il recourt ici à son audace habituelle en puisant dans son imagination débridée :

Bob Merlin passa ses deux mains dans les cheveux de Mira : « Je t'avais dit d'arrêter avant. » Quand ils eurent fini de la posséder à trois (en se servant en même temps de toutes les entrées de son corps), Bob, en maître de cérémonie, enfila des gants blancs très légers, presque transparents, qui lui montaient jusqu'aux coudes. Mira releva les genoux et écarta ses cuisses. « Severin, l'appareil photo pour les vues de la dernière séance », dit Bob. Alors, il introduisit son bras dans l'intimité de Mira, comme un gynécologue en train de faire son boulot. Séverin prenait les photos. Célestin Estampe lisait la Bible : « Et les eaux, desséchées, disparaîtront de la mer, à coup sûr,

et le fleuve s'asséchera et tarira bel et bien... » (Isaïe). Il referma la Bible pour enchaîner avec le Coran : « Où que vous soyez, la mort vous atteindra, fussiez-vous dans des tours imprenables » (Les femmes). Juste à ce moment, Mira poussa un long hurlement païen alors que Bob retirait d'elle son bras ganté sur lequel il y avait des traces de sang. Son cri avait fait trembler Célestin Estampe qui avait failli lâcher le Coran, mais il avait réussi, après une légère contorsion, à la ressaisir pour le déposer sur la Bible.

Mira avait joui sous le signe de la mort (H., 279-280).

Au nom de la liberté sexuelle, ces divers personnages s'adonnent à une jouissance collective basée sur le consentement mutuel, et qui ne porte pas préjudice à un tiers. Rien dans le texte n'indique qu'ils ont eux-mêmes conscience du caractère pervers de leurs actes. Ils semblent l'inscrire dans la normalité. C'est plutôt le regard extérieur, celui du lecteur, qui peut les percevoir autrement.

Les personnages féminins exercent naturellement leur droit à la liberté sexuelle. Nous sommes ici bien loin de l'image de Talahatou (dans le premier roman *Femme infidèle*), encline à discourir, à philosopher sur les avantages et inconvénients de la liberté sexuelle chez la femme. Dans la nouvelle esthétique, les femmes font preuve d'audace, mais parfois contreproductive dans la mesure où elles prennent des décisions (au nom de cette liberté) qui les desservent. Nous avons déjà montré comment, dans *Filles de Mexico*, l'écrivaine Deliz Gomboa, pourtant issue d'une femme nantie, avait choisi la voie de la débauche par simple curiosité et à titre expérimental. C'est aussi le cas de Melinda, « née dans une famille comme il faut » (F, 13) mais qui a choisi de devenir prostituée.

L'audace des femmes se manifeste aussi dans la manière d'exprimer et d'afficher leur désir sexuel. Même si elles ne sont pas soumises à un jugement négatif de la part du personnel romanesque, elles n'échappent pas au jugement du lecteur, (à première vue, elles peuvent apparaître comme des dévergondées sexuelles). Mais le lecteur

efficace, perspicace transcende ce jugement hâtif pour appréhender les divers sens que revêt l'audace féminine. Il s'agit des femmes qui prennent l'initiative. Ainsi, *Hermina* décrit une scène assez étonnante où Irma, dans sa chambre d'hôtel, invite un employé, un adolescent venu lui apporter le petit déjeuner, à une relation sexuelle sous le regard de son ami Samuel. Ce qui est encore plus surprenant, c'est que ce dernier, qui est ici le narrateur, n'y trouve rien à dire. Bien au contraire, il semble donner un sens à l'acte de sa compagne, qui relève de la nécessité, du désir de jouissance dont l'individu ne doit pas être privé : « Irma, ô Irma pécheresse? Peut-être pas, quand même » (H, 157). Cette appréciation positive résonne aussi dans la mémoire littéraire :

« Bien souvent, en vous refusant du plaisir, vous ne faites qu'entasser le désir dans les recoins de votre être. Votre corps lui-même connaît votre apanage, son besoin légitime et refuse d'être trompé. Votre corps est la harpe de votre âme, et il vous appartient d'en tirer une douce mélodie ou des sons confus » (Khalil Gibran, *Le prophète*). Oh là, soyons tranquilles! De cette harpe, ils étaient en train de tirer une douce mélodie, l'adolescent et Irma, ils étaient en train de composer une symphonie. Musique, encore musique, encore musique et toujours musique des corps qui se cherchent, se trouvent et se sourient dans une franche interpénétration » (H, 157).

Dans le même roman, la hardiesse de Mira a une portée purement distractive. Elle porte la marque d'une amplification et vise à amuser le lecteur, d'autant que les traits et les actes prêtés à ce personnage féminin paraissent trop artificiels pour être pris au sérieux. La surenchère de la transgression prend ainsi une forme carnavalesque : en déroulant sa vie sexuelle, Mira fait croire qu' « elle avait fait l'amour avec plus de mille hommes rencontrés lors de ses nombreux voyages. “Je me suis tapé quinze Afghans chez eux en une semaine” » (H, 173-174). De plus, son apparence physique semble refléter sa nature lubrique. Mira « dégageait des effluves d'une femelle lascive, prête à s'offrir en pleine rue » (H, 172). Elle se livre aussi effectivement sans

vergoigne dans l'espace public à des gestes sensuels et obscènes. En pleine conférence, « Mira prit, à ce moment, la main gauche d'Heberto qu'elle plaça d'abord sur sa cuisse, tout en affichant un air sérieux. Puis elle fit glisser la main hôte vers sa zone intime. [...] L'homme à côté d'eux se rendit compte de ce petit manège » (H, 177).

Sur un ton beaucoup plus sérieux, *Le paradis des chiots* dépeint l'image d'une « femme énigme » (121), mais aussi « diabolique » (125) selon les termes du personnage narrateur El Che. Mais pour le lecteur, aussi bien cette femme que le narrateur passent, au même titre, pour des transgresseurs du code moral, éthique. El Che désire cette femme, l'épouse de son frère. Cette « femme interdite », qui se présente sous les traits d'un monstre froid, est bien au fait du désir de ce dernier, car elle le surprend un jour dans la douche en train de se masturber avec son string rouge. Mais elle ne montre aucune réaction. Un jour, en l'absence de son mari, cette femme vient sonner à la porte de son beau-frère et se livre à lui avec une froideur étrange :

C'était Lidia, dans une moulante robe de nuit en soie. Il émanait de ce corps une fragrance capiteuse. Elle ne prononça pas un mot, elle se dévêtit sous la lumière crue de l'ampoule fixée au plafond et alla dans mon lit se coucher sur le dos. Elle s'offrit sans la moindre émotion, elle demeure froide sous moi, si froide. Elle resta juste quinze minutes, le temps que je me délivre en elle. Puis elle enfila sa robe de nuit, tira la porte, la referma derrière elle et remonta dans leur chambre (PC, 125).

Cette froideur affichée envers le beau-frère contraste avec les gémissements de plaisir carnavalesques qu'elle émet quand elle fait l'amour avec son mari. Elle témoigne par ailleurs de sa nature diabolique : ses relations sexuelles avec El Che sont bien calculées et intéressées; elle a utilisé ce dernier pour tomber enceinte, son propre époux étant stérile : « Je compris alors comme Lidia était une femme diabolique. Il ne lui a pas suffi de m'utiliser pour le bonheur de mon frère, il a fallu aussi qu'elle me le

fasse savoir, qu'elle m'apprenne que leur fille est en réalité notre fille à elle et à moi » (PC, 128).

Tous les actés posés envers le beau-frère tendent à renforcer les traits diaboliques de la femme. Après avoir promis de garder le secret, elle l'accuse de tous les maux : « un mois après m'avoir révélé le lien exact entre sa fille et moi, Lidia prétendit auprès de mon frère que je lui faisais des avances et avais même tenté une fois de la violer. Elle dit avoir longtemps hésité à en parler à Oscar pour nous éviter la rupture des liens. » (PC, 129) Le ton narratif sérieux pourrait donner à penser que *Paradis des Chiots* vise ici à construire une image hyper-négative de la femme, diabolique, capable des pires méchancetés. Pour une lecture judicieuse et efficace, il importe de situer cette représentation dans le contexte transgressif dans lequel baignent tous les personnages tchakiens.

2.1.3. Socialité des perversions des bas-fonds

Les audaces transgressives, le plus souvent fruit de l'imagination foisonnante et débridée de l'auteur, ne sont pas que le fait des personnages issus d'une certaine classe sociale et intellectuelle. L'œuvre romanesque de Sami Tchak, marquée par la socialité de l'espace urbain, restitue également l'ambiance quasi réelle des quartiers « chauds », lieux d'articulation de familiarités et vulgarités de toutes sortes. Ainsi, dans *Filles de Mexico*, Djibril Nawo, en visitant un bar dans le quartier Tepito, « l'insoumise, la rebelle », (F, 71) et « bastion de la délinquance et de la criminalité » (F, 72), est témoin des obscénités qui s'y déroulent : « Ici, les gestes et les mots avaient la forte odeur des corps et des gueules encrassés. On ne pouvait pas plonger dans de tels endroits dans se sentir soudain membre de cette engeance définitivement

à l'abri des petites considérations morales ou religieuse » (F, 68-69). C'est aussi de ces vulgarités des bas-fonds qu'est victime le poète Nelo Vives; dans un bar à Bagota, il subit une blessante humiliation : « Moi, je vais te foutre ici et maintenant, Negro ! Alors, il défit sa ceinture et descendit son pantalon jusqu'aux genoux. Oui, devant tout le monde il fit émerger un véritable miracle érectile. [...] Macaque, ouvre-moi tes fesses! (F, 123-124). De même, *Hermina* fait aussi état d'une semblable scène vulgaire dans un bar :

Soudain, un homme monta sur la table, il s'appelait Fernando Pavon. [...] Il était coiffé d'un large sombrero et tenait dans la main droite un harmonica. « Je vais chanter, dit-il. Je vais chanter une chanson que je viens de composer. » Le silence tomba dans le café. Fernando Pavon joua un peu de l'Harmonica avant de se mettre à chanter.

Les femmes aiment les grosses
Les hommes aussi
Avec les grosses y a à malaxer
Avec les grosses ça fait du bien
Eh bien moi si maigre je suis grosse

Il baissa alors son pantalon et exhiba en effet une verge d'anthologie que trois grosses femmes s'empressèrent d'attraper, tout le monde se mit à applaudir. *Hermina*, amusée par ce spectacle érotique à l'extrême limite de la vulgarité, murmura quelque chose à l'oreille d'*Irma* (H, 82-83).

La description des scènes obscènes et vulgaires qui ont pour cadre de tels espaces sémiotisés paraissent beaucoup plus plausibles (pour ne pas dire réels) que les transgressions à caractère « carnavalesque » qui abondent sous la plume de Sami Tchak. Comme reflet d'un réel social, elle ne devrait pas donner lieu à des critiques ou des accusations d'immoralisme et d'indécence à l'endroit de l'auteur.

Le discours sur la sexualité traduit également un regard particulier sur l'existence.

3. L'exploration de la condition humaine

La fiction de Sami Tchak semble s'inscrire dans le sillage des « œuvres à prétention novatrice³⁴² », pour reprendre l'expression de Marc Angenot, c'est-à-dire caractérisées par deux « formes d'outrance dont la combinaison est censée se dialectiser : surenchère et transgression des limites du dicible d'une part, - simultanément, recherche d'une *profondeur* philosophique, marques d'une méditation littéraire [...]»³⁴³. Elle se veut ainsi une réflexion sur la condition humaine, une exploration des destins individuels, d'où le fait qu'elle s'articule souvent autour des récits de vie. Par exemple, en observant les prostituées ou les libertines, il se dégage l'impression, à première vue, que cette fiction valorise ces personnages. Ainsi, dans *Hermina*, l'immigrant Rachid fait entendre un discours ambigu tendant à justifier la nécessité de l'existence du plus vieux métier du monde. On pourrait penser que son point de vue favorable sur la prostitution se fonde sur le fait qu'il ait réussi sa vie à travers ses affaires liées à ce métier. Mais, en réalité, ce jugement recèle un brin de vérité sociale (comme celle du jeune narrateur affirmant que la fidélité n'est pas un idéal, mais une bêtise) qui ferait sursauter les tenants de l'ordre moral :

« [...] tu sais, marié et père de famille je ne fais plus de folie, mais de temps en temps, une en passant quoi, ce n'est pas interdit ça, une en passant, et moi, je préfère les putes parce qu'il n'y a pas le risque de tomber amoureux, elles n'ont pas le temps pour ça, on prend son pied avec, on paie et on passe à autre chose, la plus grosse erreur pour un homme marié, c'est d'avoir une maîtresse, c'est un conseil que je donne, pas de maîtresse, les putes voilà, une en passant, vraiment en passant [...] moi je le dis toujours, un monde sans putes serait l'enfer ici-bas, il n'y a que les putes qui donnent encore une âme à ce monde, tu es d'accord, n'est-ce pas que tu es d'accord avec moi? Je sais que tu es d'accord avec moi, mais c'est des choses qu'il ne faut pas dire à haute voix, sinon il y a des associations qui vont te tomber dessus de tous les

³⁴² Marc Angenot, *Le cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, op.cit., p. 9.

³⁴³ *Ibid.*, p. 138.

côtés. Je n'aime pas cette morale hypocrite, tout le monde sait que, sans les putes, la société est foutue, nous commettrions tous des crimes, tout le monde le sait, tu ne vas pas me dire que tu ne le sais pas, n'est-ce pas que tu le sais, n'est-ce pas hein, tu le sais, hein? » (H, 230)

Malgré ces discours positifs sur les « mœurs débridées », malgré tous les plaisirs de la vie libertine, il y a lieu de remarquer que l'écriture de Sami Tchak s'attache en réalité à montrer l'envers du décor. Et c'est ici que réside la complexité de l'articulation du sexuel, laquelle donne à voir une distinction entre plaisir et bonheur. C'est dire que les personnages libertins, hédonistes, surtout féminins, ne sont pas forcément heureux. Dans *Filles de Mexico*, Melinda a choisi de devenir « pute », malgré sa condition sociale enviable et sa grande intelligence. Elle s'est en fait rebellée contre son père qui rêve que sa « surdouée, bachelière à treize ans » (F, 15) devienne avocate. Mais au final, la décision de choisir la voie de la prostitution ne s'est pas avérée la plus concluante.

Dans *La fête des masques*, Alberta a connu nombre d'hommes dans sa vie, mais elle n'est pas pour autant heureuse. Elle préférerait construire une vie conjugale stable et heureuse. Malheureusement, le sort en décide autrement. Elle est en effet victime de sa beauté, à laquelle seulement s'intéressent les hommes. Ainsi, la beauté corporelle, atout majeur chez la femme, devient une entrave à son bonheur :

Aucun des hommes que j'ai rencontrés ne s'est rendu compte que je suis une jeune femme célibataire et que je pourrais vouloir devenir épouse. Tous viennent à moi, comme ça, me font des compliments sur mon corps, sur mes seins, sur ma bouche, et puis, comme ça, ils jouent, oui ils jouent, c'est quand ils veulent, jamais rien de très sérieux, rien de régulier, c'est quand ils veulent, jamais rien de très sérieux, rien de régulier, c'est quand ils veulent (FDM, 16).

La fête des masques plonge le lecteur dans la psychologie féminine à travers les réflexions outre-tombe d'Alberta, articulées à partir de l'incompréhension générée

par sa phrase : « Il pense que je lui reproche de l'avoir trop petite. Voilà tout ce qu'il croit! Insulte! » (FDM, 87) Cette femme, qui croulait intérieurement sous le poids de la solitude, livrée à la convoitise charnelle des hommes, s'épanche, dans un monologue intérieur édifiant, sur les besoins affectifs et psychiques de la femme, tout aussi importants que le plaisir charnel :

Mais une femme, ça ne vit pas que de bites et de pain! [...] Mais la poésie d'un regard, le miel des mots, la douceur d'une caresse, la richesse d'une discussion, le sentiment d'avoir l'autre comme paravent contre tout, l'extase matérielle que procure l'autre, même s'il ne fait ni ne donne rien d'extraordinaire, savoir et sentir sa présence, juste au moment où sa présence est toute la richesse qu'on souhaite! Cela ne se résume pas aux énormes membres érectiles. Non, Carlos, cela ne peut se réduire à cela! Tout ce que je veux, c'est que tu m'aimes un tout petit peu (FDM, 89-90).

Chez d'autres personnages comme Mira Garcia, le libertinage tant vanté et pratiqué s'avère l'expression d'une misère intérieure, la conséquence d'un échec existentiel, d'une amère désillusion :

Quand elle avait vingt-deux ans, elle avait vu l'avenir toujours sur le modèle dominant : un prince charmant, le grand amour, un beau mariage, des enfants, une bonne situation professionnelle, donc le bonheur. Bien qu'elle fréquentât alors des couples dont les membres lui parlaient des désillusions inévitables de la vie conjugale, elle avait une vision idéale du couple, du mariage. Du moins avait-elle une grande foi en ce qu'on appelle le grand amour (H, 292).

Comme on le voit, le destin de Mira ressemble à celui d'Alberta. Elle est également victime de sa beauté et des aptitudes particulières de son corps :

Elle était seule, tragiquement seule. Bien sûr, elle prétendait avoir de faciles contacts avec les hommes, mais elle n'avait jamais été pour eux qu'un objet interchangeable du même plaisir. Aucun d'eux n'avait envisagé sérieusement faire sa vie avec elle. Ils étaient pourtant friands de son petit corps insatiable et de son talent à conduire les autres au-delà de leurs limites » (H, 282).

Le libertinage s'impose donc comme dernière solution à une misère existentielle, d'autant que Mira exclut de se suicider pour mettre fin à ce « problème de l'existence » (H, 295), et que d'autres initiatives telles que le voyage se sont avérées

non concluantes : « Que lui restait-il donc? La liberté sexuelle? Elle avait passé son temps à faire croire qu'elle était cette petite femme avide d'hommes, qui pouvait rencontrer un homme le matin, l'aimer le même jour pour le quitter le même jour au profit d'un autre » (H, 296). Le parcours de Mira Garcia illustre encore une fois le procédé de Sami Tchak qui consiste à peindre ses personnages sous des traits ambigus, sous des masques trompeurs. (Chez l'auteur, le masque devient une notion fondamentale pour saisir l'humain dans toute sa complexité, comme en témoigne le titre *La fête des masques*). Il invite, par ce biais, le lecteur à ne pas rester à la surface des choses, à aller au-delà des masques qui cachent souvent les véritables misères de l'Homme. Aussi la revendication de la liberté sexuelle devient-elle une catégorie psychologique :

Mais l'image de la libertine qu'elle se construisait ne reposait que sur des mots. De toutes les façons, la liberté sexuelle ne signifie plus rien, tous les discours et tous les actes censés la traduire ne sont qu'un masque derrière lequel se dissimulent des désirs inassouvis, des fantasmes nés dans l'abstinence forcée, des solitudes profondes (H, 296).

La fête des masques s'attache aussi à mettre en évidence l'une des faiblesses de la nature humaine, notamment la métamorphose induite par l'acquisition d'une parcelle de pouvoir. Ici, la démonstration est faite surtout à travers des personnages issus de couches sociales défavorisées. Il est évident que l'abus du pouvoir est la marque des régimes policiers et dictatoriaux. Ainsi, dans le roman, les tout-puissants sont incarnés par « Son Excellence », le capitaine Gustavo ainsi que d'autres personnalités politiques hédonistes, qui ne se soucient même pas du bonheur collectif. Mais la démonstration prend tout son sens, lorsque les personnages issus du petit peuple, jusqu'ici victimes de ces tout-puissants, adoptent les mêmes vices et travers, dès

qu'ils se sentent à leur tour un tant soit peu « puissants ». On se rappelle que Carla, grâce à sa beauté exceptionnelle, à accès à tout le gotha de la nation, ce qui lui permet de sortir sa famille de sa condition modeste. Dès lors, celle-ci, excepté Clara, se prend à traiter avec condescendance les autres : « Mais Carla nous avait tirés de notre situation, du bas de l'échelle vers ces hauteurs vertigineuses : dans Ce Qui Nous sert de Pays, cela donnait tous les droits. [...] Nous avons acquis le droit de jeter sur la réalité environnante un regard hautain » (FDM, 81). Particulièrement le père opère une métamorphose radicale au point de se croire « réellement Père de la nation » (FDM, 83). De même, Lemona, qui a été naguère cruellement humiliée par Raul, change aussi à son tour, lorsqu'elle a eu l'occasion d'assister à une réception de « Son Excellence. » Cela suffit pour lui donner le sentiment de devenir importante, au point de se montrer elle aussi hautaine, menaçante et transgressive. Pourtant, elle faisait observer au moment de son humiliation par Raul : « Vous savez, ne soyez pas trop sévères à l'égard du bon Raul! Nul n'est à l'abri de l'ivresse que provoque la roue de la fortune. Je n'ai que l'avantage de ma pauvreté » (FDM, 85). Phrase prémonitoire de sa métamorphose!

Cette métamorphose des deux « nouveaux puissants » atteint son point d'orgue, lorsque Raul quitte sa femme et se met en ménage avec Lemona, mère de trois filles. Pire, il parvient à rendre enceintes ces dernières. Ainsi donc, l'ivresse du pouvoir leur ouvre la voie à la transgression morale :

Maintenant, on le voyait dans sa voiture, Lemona assise à sa droite, les trois filles derrière, une famille solidaire contre les ragots et l'indignation du quartier, une famille qui avait définitivement pissé sur la gueule de la morale. Raul et ses quatre moukères avaient accédé à cette liberté qu'offre le courage de braver les sentences des bien-pensants, des cerbères, des gardiens des vertus, cette liberté, relativement

grande, que permet le choix de vivre au mépris non des autres mais de leurs prétendus vertus (FDM, 93).

A travers ces métamorphoses *La fête des masques* se limite à mettre en lumière des faiblesses humaines. Il véhicule le message selon lequel le tréfonds de la nature humaine demeure partout le même. Dans cette perspective, Sami Tchak porte toujours le même regard sur l'Homme qui, selon lui, traîne de tout temps les mêmes défauts, vices et faiblesses³⁴⁴. Autrement dit, l'Homme est incorrigible. Aussi doit-on se garder de condamner l'Autre, puisque cet Autre est en nous. Dans la poétique des valeurs³⁴⁵ qui se dessine ici, le roman s'abstient de se prononcer, de prendre position, il se contente simplement de constater la faillibilité de l'Homme :

J'oubliais ce monde réuni pour la fête, ce monde qui distillait, dans l'atmosphère de l'hôtel, conventionnelles flatteries et tout aussi conventionnelles calomnies par pure habitude ou pour servir des calculs plus ou moins louables, ainsi que cela a toujours été le cas partout, de la Grèce à l'Égypte, d'Israël à la Chine, de Mexico à Tombouctou, de Rome à Bagdad, de Paris à Washington. C'étaient juste des êtres humains, bourrés de désirs et d'ambitions peut-être nobles, peut-être détestables, mais qui, tous, exigent un peu de bassesse.

Les plantes, nuisibles ou utiles, se nourrissent du fumier. C'étaient juste des êtres humains, chacun d'eux portait au plus profond de lui ce qui se situe au-delà des théâtrales spécificités des individus ou des groupes, cet irréductible substrat fait d'un mélange dégoûtant mais éternellement incorrigible, puisque c'est ça exister et rien d'autre. Et c'est pure incapacité ou paresse que de peindre le pire des ennemis exclusivement par ses travers répugnants, alors que l'ennemi, même s'il offre toutes les raisons d'être haï, demeure le frère de l'Homme (FDM, 62).

Les effets transgressifs des fictions érotiques sont induits par l'indécence des actes, mais aussi par le pouvoir subversif du langage.

4. Aspects langagiers

Marc Angenot avait fait remarquer : « La transgression des interdits de langage correspond à ce que Paul Léautaud en une expression qui lui est chère nomme le

³⁴⁴ Sami Tchak va reprendre la même thèse dans son dernier roman *Al Capone le Malien*.

³⁴⁵ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.

“trop vif pour être imprimé”. Dans la société où nous sommes, certaines choses qui se disent avec délectation dans un cercle choisi, ne sont pas susceptibles d’être livrées à la publication³⁴⁶. » Le recours à la sexualité comme matériau littéraire comporte assez d’écueils, parce qu’il exige « un travail esthétique de la langue³⁴⁷. » Cette exigence entraîne un défi particulièrement ardu pour les auteurs dont l’œuvre entière est fondamentalement travaillée par le sexuel, comme c’est le cas chez Sami Tchak. Ils sont donc plus condamnés à faire preuve d’inventivité afin que l’écriture ne s’installe pas dans une monotonie lassante et dans une vulgarité gênante. Notre auteur en est bien conscient, comme il le souligne lui même : « La sexualité est un matériau littéraire comme un autre [...]. Mais n’est-elle pas aussi le matériau le plus compliqué à manier à cause de toutes les facilités qu’elle offre justement? ³⁴⁸ » Ou encore : « la sexualité, degré zéro de l’écriture, lieu du “toujours déjà vu”, mais où les mots conservent intact leur pouvoir de choquer, amène à rappeler que le plus important, lorsque l’on a à juger une œuvre littéraire, c’est sa qualité, son degré d’exigence³⁴⁹. » Comme on le montrera, Sami Tchak parvient réellement à matérialiser cette conscience esthétique dans sa prose, marquée par un langage qui mêle le trivial, l’obscène et le poétique.

La mise en évidence de l’inventivité langagière dans un texte érotique dépend souvent de la subjectivité, de la sensibilité du lecteur ou du critique. Par exemple,

³⁴⁶ Marc Angenot, *Le cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, op.cit., p. 18.

³⁴⁷ Franck Évrard, *La littérature érotique ou l’écriture du plaisir*, Toulouse, Milan, 2003, p. 17.

³⁴⁸ Sami Tchak, « Écrire la sexualité », *Notre Librairie*, n° 151, (dossier Sexualité et écriture), juillet-septembre 2003, p. 6.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 6.

Roland Barthes qualifie Sade, malgré son obscénité langagière³⁵⁰, de fondateur d'une « langue nouvelle³⁵¹ », en s'appuyant sur sa notion de plaisir de texte :

Le Texte est un objet de plaisir. La jouissance du Texte n'est souvent que stylistique : il y a des bonheurs d'expression et ni Sade ni Fourier n'en manquent. Parfois, pourtant, le plaisir du Texte s'accompagne d'une façon plus profonde (et c'est alors que l'on peut vraiment dire qu'il y a Texte) : lorsque le texte « littéraire » (le Livre) transmigre dans notre vie, lorsqu'une autre écriture (l'écriture de l'Autre) parvient à écrire des fragments de notre propre quotidienneté, bref quand il se produit une co-existence. [...] Vivre avec un auteur ne veut pas dire forcément accomplir dans notre vie le programme tracé dans ses livres par cet auteur. [...] il ne s'agit pas d'opérer ce qui a été représenté, il ne s'agit pas de devenir sadique ou orgiaque avec Sade. [...] il s'agit de faire passer dans notre quotidienneté des fragments d'intelligible (« des formules ») issus du texte admiré (admiré précisément parce qu'il essaime bien); il s'agit de parler ce texte, non de l'agir, en lui laissant la distance d'une citation, la force d'irruption d'un mot frappé, d'une vérité de langage : notre vie quotidienne devient alors elle-même un théâtre qui a pour décor notre propre habitat social³⁵².

Dans cette perspective barthésienne, le lecteur efficace se laisse pénétrer par la richesse inventive de Sami Tchak.

De l'esthétique du trivial à l'inventivité langagière

La présence du langage obscène et trivial dans une fiction romanesque ne devrait pas *a priori* faire l'objet de critiques négatives. Bakhtine avait mis en évidence la dimension sociale du langage. Pour lui, le langage social est essentiellement diversifié en ce sens qu'il représente une concrétion des parlers des diverses couches de la société. Ce plurilinguisme est donc absorbé par le roman selon divers procédés de stylisation. Ainsi, le locuteur³⁵³ dans le roman, selon le critique russe, est aussi un « individu social » et son discours traduit un langage social. On peut donc dire que l'articulation du discours obscène s'inscrit dans cette socialité. Par exemple, dans

³⁵⁰ Michel Gailliard, *Le langage de l'obscénité. Étude stylistique des romans de Sade : Les Cent Vingt Journées de Sodome, les trois Justine et Histoire de Juliette*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2006.

³⁵¹ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, op. cit., p. 7- 8.

³⁵² *Ibid.*, p. 12-13.

³⁵³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 153.

Hermina, Chingareno constate avec amertume que dans sa société insulaire (le Cuba), l'usage des mots vulgaires est devenu monnaie courante : « Tu vois des femmes légèrement vêtues, tu entends partout des mots vulgaires. Rien de plus banal » (H, 143). Chez Sami Tchak, le recours au langage trivial porte la marque d'une esthétique qui situe la contextualité (lieu d'énonciation) et le moment psychologique (état d'esprit des locuteurs). L'énonciation vulgaire peut être motivée par le désir de blesser, d'humilier dans une situation où les dérapages langagiers, au regard de la réalité, sont courantes. Toujours dans *Hermina*, le narrateur décrit une scène typique de circulation, où l'adolescente éponyme, très prudente et lente au volant de sa voiture, s'entend dire par un autre usager de la route : « “Mais la rue n'est pas à ton papa! Si tu ne bouges pas un peu plus rapidement ton cul, moi je vais te l'enfoncer!” Hermina avait fait un effort pour appuyer sur l'accélérateur » (H, 18). L'espace routier est montré ici comme un espace social où s'énoncent souvent de telles insultes grossières. Une autre scène, issue du même espace sémiotisé, est esthétisée par le biais de « dialogue pur », pour reprendre la formule de Bakhtine. Lorsque la conductrice du Taxi qui les amène à la maison essaie d'entrer en communication avec Heberto, elle suscite l'ire d'Ingrid Himmler :

- Monsieur vient pour la première fois dans notre pays?
- Ça vous regarde? S'emporta Ingrid.
- Madame, il peut me répondre et me dire que je l'agace!
- Il ne va pas vous dire ça, fermez-là!
- Du calme, oh, du calme, la grosse!
- Répétez!
- Putain de pouffiasse!
- Laissez-nous ici, mal baisée.
- Nettement mieux baisée qu'une grosse vache qui ramène des hommes exotiques. Enfilez-vous des godemichés ou des bites de chien et laissez-les tranquilles chez eux, mais merde! Allez, dégagez, conasse!

Elle les délogea de son taxi, jeta leurs bagages à leurs pieds [...]. Elle adressa pourtant un sourire engageant avant de dire à Ingrid : « Il sera obligé de baiser un tas de merde comme vous, le pauvre, hein? Quel esclavage! » (H, 90-91).

Les propos tenus par chacun des locuteurs dans le passage cité recèlent un sens qu'il s'agit ici de décrypter. Ils reflètent, d'une part, l'état psychologique d'Ingrid, qui semble percevoir en cette conductrice une malintentionnée, une menace (une potentielle rivale) pour sa nouvelle relation. Sa réaction spontanée et agressive est donc dictée à la fois par la peur et par la jalousie; pour rien au monde, elle ne laisserait aucune femme gâcher son bonheur, d'autant que c'est par un heureux hasard qu'elle a pu ramener un homme de l'étranger. Dans sa propre ville, où elle est traitée comme une paria à cause de sa masse corporelle, il lui est impossible de rencontrer un partenaire. D'autre part, la réplique cinglante de la conductrice donne un avant-goût de la stigmatisation et du statut de marginale sociale de la femme obèse, puisque ses premières paroles visent à incriminer sa masse corporelle. Dans la narration, la fonction annonciatrice de cette confrontation verbale vise non seulement le lecteur, mais surtout Heberto qui vient de fouler le sol étranger : « Heberto comprit mieux quelque chose dont il avait déjà une vague idée : l'absence de communication qui passe par un déluge de mots. En moins d'une demi-heure, cette réalité lui sauta aux yeux. Et puis il savait ce que pouvait valoir Ingrid Himmler maintenant réintroduite dans sa propre société » (H, 91).

Le langage obscène, vulgaire est souvent typique de certains milieux sociaux, par exemple des bas-fonds de la ville, comme il transparait dans notre analyse (voir le point « Socialité des perversions des bas-fonds »). Pour revenir sur ce point, notons que le langage obscène, trivial peut être perçu dans une certaine mesure en termes de

sociolecte, compte tenu du fait qu'il caractérise une catégorie de personnages (évoluant dans ces milieux), lesquels ne semblent pas en mesure de s'élever au-dessus de leur niveau de langage. Dans *Filles de Mexico*, on se rappelle les propos du narrateur au sujet de l'ambiance dans un bar : « Ici, les gestes et les mots avaient la forte odeur des corps et des gueules encrassés » (F, 68-69). Dans ces milieux, le recours au langage obscène participe non seulement du désir d'humilier, d'offenser l'Autre; ce langage peut être aussi énoncé sur un ton enjoué, de plaisanterie : « Non, je préfère que le diable m'encule à sec plutôt que de revivre avec toi, Negro, emporte-moi dans tes ténèbres, s'il te plaît, emporte-moi en enfer, je veux ta queue, je veux la queue du diable! Oh, le diable, l'enfer, le nègre! Les rires et les applaudissements emplirent le bar » (F, 70).

L'usage du langage vulgaire et obscène traduit aussi la colère et l'indignation profonde contre l'injustice et l'humiliation qui sont le lot quotidien de certains personnages. C'est le cas notamment, dans *Filles de Mexico*, des Afro-colombiens qui s'insurgent contre le racisme anti-noir. Le discours fulminant de Fanny contre son employeur, l'écrivaine Deliz Gamboa, cristallise son ressentiment envers la race blanche :

«Oh, lui répondit Fanny, mon frère, c'est une Blanche, tu sais? Elles sont comme des chiennes. [...] Elle est en train de se faire enculer quelque part par une meute, elles sont toutes comme ça, excuse-moi de finir par te le dire de façon aussi crue. [...] Tu sais les Blanches, ces pourritures font tout. [...] mais si tu restes là à lécher les saletés des chattes fanées de Blanches perverses, mon frère, tu ne peux pas dire être venu en Colombie » (F, 150-152).

A l'instar de Fanny, Nelo Vives, défenseur des droits de l'homme noir et poète, quitte, dans sa colère, le registre poétique pour le langage scatologique : « La Race ne va pas renflouer tes caisses, tu sais? [...] Ta calculatrice, tu vas te la mettre dans le

cul, oui je dis bien dans le cul. [...] Oui, moi, je te dis merde. Tu comprends au moins ça, merde? [...] Ce pays ne va pas continuer à chier sur les nègres, moi Nelo, poète de la peau, je dis non, non, non! » (F, 126-127). Toujours dans le même roman, le langage scatologique est aussi utilisé par le vieux Rastignac, personnage d'un certain niveau social et intellectuel. Il trahit en fait sa nature insensible, ou son attitude empreinte sans doute d'aversion à l'égard des femmes, étant donné qu'il est homosexuel : « ... mais moi j'ai ma formule : pour vous guérir de vos obsessions pour les jeunes et belles femmes, imaginez-les en train de chier. Cela coupe raide l'appétit et vous pouvez aller faire autre chose de plus important. Il éclata de rire, amusé par ses propres mots » (F, 112).

Le terme « cul » revient assez souvent dans la bouche des personnages qui en font un usage varié : par exemple, la phrase « Allez, ôte-toi de mon cul », (F, 74) énoncée par un personnage féminin pour signifier à son partenaire la fin des ébats sexuels, est calquée sur les formules célèbres telles que « ôte-toi de mon soleil », « ôte-moi de mon chemin ». Dans le même sens, *Hermina* rappelle au souvenir du lecteur un célèbre néologisme tiré de la mémoire littéraire :

« Messieurs, il ne vous est pas possible de vous transformer soudain, d'un jour à l'autre, en maîtres accomplis, mais vous pourriez préserver dans une certaine mesure votre dignité en vous éloignant de cet Art qui vous cuculise et vous cause tant de soucis. »
C'est lui Gombrowicz qui a inventé le cucul et cuculiser, et après ces paroles, Hermina, j'ai décidé de refuser qu'on me cuculise [...] » (H, 216-217).

De tous les personnages tchakiens, c'est évidemment le jeune narrateur (dans *Place des Fêtes*) qui apparaît comme le maître incontesté du langage scatologique. Dès l'ouverture du roman, il avertit le lecteur qu'il revendique la liberté de nommer crûment les choses : « Vous ne m'avez rien demandé, c'est moi-même qui ai décidé

de parler. Ce que je vous dirai en mon âme et conscience, je le dirai avec la liberté que me confère la nation » (PDF, 9). Dans ses discours, le terme merde³⁵⁴ occupe une place significative, et ceci en raison même de la nature de la vie, de l'existence, de ce qu'il appelle des « vies sans horizon » : « Or, une vie sans horizon, c'est un peu comme une variation autour de la même merde [...] (PDF, 9), ou encore :

La vie, ce n'est pas forcément de la poésie, ce n'est pas forcément la belle prose. C'est quand même aussi beaucoup de merde au creux d'une fête. [...] Et la merde au creux de la fête, on ne vous a jamais dit qu'elle aussi a son langage propre? Je ne suis que le porte-parole de cette merde qui sourit à l'ombre de notre fête [...](PDF, 10).

Malgré son langage cru, il sait se montrer aussi inventif et créatif en recourant à des images, métaphores et allusions. En parlant des immigrants africains de France qui se disent victimes de discrimination raciale sur le marché du travail, il se demande si leur chômage n'est pas plutôt lié aux études choisies qui n'offrent pas assez de perspectives : « Est-ce que c'est parce que je suis noir que je n'arrive pas à les prendre ou est-ce que c'est ma qualification elle-même qui est trop courte pour atteindre l'orifice du bonheur » (PDF, 28). Cette citation contient une allusion au sexuel, notamment à une verge trop courte pour toucher le fond vaginal.

La fréquence du langage vulgaire varie d'un roman à l'autre. Il est quasi absent de *La fête des masques*, construit sur un registre beaucoup plus poétique. Ici, le langage esthétique contraste étonnamment avec l'iconoclastie des scènes décrites. Par exemple, lorsque le narrateur fait état de la nudité d'Alberta, il se montre très décent : « Elle avait un string assorti, pas de soutien-gorge, ses seins, deux belles oranges

³⁵⁴ Le roman *Place des Fêtes* a été traduit en allemand. Le titre de la traduction *Scheiss Leben* (Vie de merde) est basé sur le langage scatologique du narrateur. Voir Sami Tchak, *Scheiss Leben*, traduit du français par Uta Goridis et Nicole Gabriel, Frankfurt am Main, Zebu-Verlag, 2004.

fermes, n'ayant, même nus, rien d'indécent » (FDM, 23). En outre, au moment où Carlos, le meurtrier, nettoie avec sa langue les humeurs qui sortent du corps de sa victime, surtout des neuf ouvertures, le narrateur s'abstient de nommer les parties du corps, mais recourt à des termes plus imagés : « l'anale galerie » (pour l'anus) « le temple d'éros » (pour le vagin), « le moulin à paroles » (bouche), « les deux amis jamais rassasiés d'images ni de couleurs » (les yeux), « les deux petits puits capables d'engloutir des océans entiers de mots » (les oreilles), et les sœurs jumelles avides des odeurs sans discernement (les narines) (FDM, 31). Dans la même veine, Carlos s'abstient de décrire avec force détails les ébats sexuels entre sa sœur Carla et le capitaine Gustavo. Cette retenue narrative correspond à l'esprit de l'écriture, même si le personnage l'explique par sa grande frustration. En effet, au moment où Gustavo s'apprête à lui faire l'amour, sa sœur Carla fait irruption dans la chambre d'hôtel pour anéantir son désir :

[...] le capitaine et Carla, tels de vieux complices, se donnèrent les mains et se trainèrent vers le lit. Quelques minutes plus tard... Décrire, décrire cette parade, décrire, décrire pourquoi? Comme s'il ne s'était agi là que d'une mise en scène figolée à mon insu et dont je n'aurais été qu'un simple objet de décor! Décrire, décrire, décrire, pourquoi? [...]

Ils étaient dans le lit, devant mes yeux dilatés, pour cette danse moderne, primitive, barbare, raffinée, qui éloignait l'être humain de l'animal tout en l'y arrimant définitivement. La bête, la spectaculaire et sublime bête grotesque, si subtile, et vulgaire, obscène, oh [...] Leurs râles, leurs hurlements, la sincérité de leur chair, le lit qui criait de joie et de rage sous leur poids en transe (FDM, 74-75).

Le paradis de chiots aussi adopte un langage où domine la pudicité, ce qui paraît un peu étonnant, si l'on considère que les locuteurs sont des enfants de rue, évoluant dans les quartiers de mauvaise réputation. Soulignons que la structure narrative et syntaxique du roman est déterminée par le style oratoire des personnages, vu que ceux-ci racontent leur histoire à des auditeurs externes. Surtout Ernesto manie le

verbe avec un mélange d'humour, de retenue et de sensibilité, ce qui génère le plaisir du texte. Outre sa formule préférée « j'ai l'honneur de » qui traduit une certaine respectabilité, il utilise parfois l'ellipse, pour s'abstenir de prononcer les mots vulgaires : « J'ai vu Riki errant seul. Riki, attends moi, j'ai dit, Riki, je dois te pisser dessus. Et j'ai sorti ma ... Mais le coup de pied, il est tombé juste sur mes *burnes* » (PC, 18). La gamine Laura, qui s'adonne à des relations sexuelles avec ses camarades, se montre aussi décente : « Elle a dit, je suis occupée aujourd'hui, on ne fera pas aujourd'hui, je suis désolée, on fera demain ou bien aujourd'hui, mais la nuit (PC, 21). De même, Ernesto reste allusif, en parlant de ses relations avec Laura : « Elle m'a ensuite entraîné dans un coin secret pour nos jeux favoris » (PC, 145). Linda, qui brûle d'envie de faire l'amour avec son protecteur El Che, décrit l'état d'érection de sa verge en des termes voilés : « Lui il dormait, ronflait un peu. Je suis descendue du lit, ai monté la lumière de la lampe pour le regarder, il n'a pas bougé et la partie de son corps qu'il maîtrisait avec entêtement, je l'ai vue, elle, raide, bien raide » (PC, 75).

Ici, l'un de ces personnages enfants au langage mesuré apparaît en contrepoint du jeune narrateur dans *Place des Fêtes*. Il s'agit d'Ernesto, qui a la décence de ne pas livrer au lecteur la vie intime de sa mère. En effet, cet enfant partage avec sa mère une cabane, où elle reçoit ses clients la nuit. Aussi est-il condamné à être témoin des ébats sexuels de sa mère, dont il tait les détails : « Maman s'est couchée près de lui, sans rire, moi sur une petite natte près d'eux [...] J'ai fait comme si je n'avais rien entendu ni vu » (PC, 170). Cet enfant a également la décence de ne pas observer la nudité de sa génitrice : « Mais ce matin de bonne heure, manque de pot pour moi,

l'homme de maman n'était pas encore parti [...] Quand j'ai poussé la porte, Oscar, je les ai vus, nus, maman et l'homme. Maman, elle, elle ne se gênait pas pour se mettre nue devant moi, mais moi, je ne regardais pas » (PC, 171). La posture langagière de ces enfants signale sans doute que, malgré leur marginalisation, ils ne sont pas des êtres totalement dévoyés, ils ne sont pas irrécupérables. Ernesto, conscient de l'effet choquant du langage vulgaire, s'excuse de son emploi :

Moi Ernesto, plus pleutre qu'un agneau, moi, crois-moi, je me suis senti pousser des ailes et j'ai hurlé avant de voler à la manière des beaux condors, sauf que moi, rapace ou charognard, je n'étais pas exactement ça, planant au dessus de la ville si mortelle en tous ses coins parce que, planant tels de beaux condors, je la voyais faire, la ville, manger les gens, leur enfoncer son gros dard empoisonné dans le pertuis, excuse-moi cette vulgarité [...] la vie, surtout dans cette ville, c'est un monstre avec une queue balèze qu'il nous fourre chaque jour dans le pertuis, excuse-moi de le dire si sèchement, tu es, comme moi, un... excuse-moi, Oscar, je te présente mes excuses, mais tu serres les fesses, regarde-toi, c'est que tu l'as en dedans de toi, au plus profond de toi, si chaude, fer rouge, et tu crèveras avec elle en dedans de toi, si brûlante (PC, 46).

Dans les fictions érotiques, audacieuses, l'usage du terme « baiser » semble inévitable. Par exemple, Virginie Despentes y a eu recours pour le titre de son sulfureux roman *Baise-moi*³⁵⁵. Chez Sami Tchak, des personnages en font usage, parfois pour exprimer sans détour leurs désirs et sentiments : «Le diplomate murmura à l'oreille de Lourdes : « “Je vais te baiser” » (H, 48) ou encore « Baise-moi, tu le mérites aujourd'hui » (H, 169). Mais conscient que l'utilisation récurrente des termes vulgaires et de leurs synonymes (du même ordre) risque d'entamer la dimension esthétique de sa prose, l'auteur fait montre d'une remarquable inventivité qui se traduit par l'usage des expressions imagées, des métaphores et autres, dont se délecte le lecteur qui se place dans la perspective barthésienne évoquée plus haut. Ainsi, dans

³⁵⁵ Virginie Despentes, *Baise-moi*, Paris, Éditions Florent-Massot, 1994.

Hermina, on rencontre une belle définition du terme baiser : « signer une femme à l'encre de sa queue. » Lorsque l'étrange Chingareno estime qu'il fait l'amour à sa manière avec sa copine Nora, c'est-à-dire sans pénétration sexuelle, son interlocuteur Samuel lui rétorque : « Arrête, idiot! Baiser, c'est introduire la queue dans le con. [...] C'est un peu comme si tu avais établi un document que tu as oublié de signer. On signe les femmes à l'encre de la queue, c'est ça ou rien » (H, 141). Narrateurs et personnages rivalisent d'imagination langagière pour ne pas verser dans l'obscénité : Pour inviter les hommes, des filles leur lancent : « Fredo prétend que vos queues en feu souhaitent s'apaiser dans nos pots de miel, c'est vrai ça, les mecs hein? » (H, 122). Samuel, témoin des ébats sexuels de son amie avec un adolescent, revit la scène en ces termes : « Je le revoyais en train de célébrer la messe dans le temple d'Irma » (H, 170). Heberto révèle au lecteur quelques expressions érotiques de ses relations féminines : « Hermina ne disait jamais les "bons coups", elle avait un langage plus enrobé, elle préférait : "L'excellence de la baguette exploratrice" » (H, 174). Il est également intéressant de noter le langage relevé suivant du narrateur pour exprimer les complexes de son personnage : « Il avait peur d'une femme qui aurait déjà dans son intimité des références imposantes, les souvenirs des Mozart de l'amour » (H, 173).

Comme le terme « baiser », « lécher » relève aussi du registre vulgaire, familier. Ici aussi, les romans de Sami Tchak proposent une série de descriptions langagières savoureuses qui vont au-delà du terme cunnilingus: « Baisse la tête, allez, encore, que tes lèvres sentent le feu de mes lèvres intimes [...] Allez, tes lèvres marquées à vie par le feu de mes lèvres intimes [...]. Quand elle le libéra enfin, maintenant qu'il

s'était enrichi du parfum du coquillage, il ne put retenir ses larmes » (H, 87). Ou encore : « [...] rien que pour le plaisir d'imaginer sa ruche exsudant du miel blanchâtre au goût si ancré dans la mémoire de ma langue » (H, 149).

Dans la prose romanesque, une description réussie, c'est-à-dire élégante, poétique des ébats sexuels s'avère l'exercice le plus difficile, lequel fait sans doute appel à tout le talent et à toute la force créatrice de l'écrivain. Certes, Sami Tchak convoque, comme intertexte, des exemples remarquables tirés de sa bibliothèque :

Heberto [...] ne put résister à cette offre. Mariam le précéda sur les marches de l'escalier, ils grimpèrent au premier étage et entrèrent dans la petite chambre. « Doux mouvements de ses membres, odeur de ses cheveux qui recouvraient mon visage, emplissaient ma bouche, frottement de ses seins sur mes joues. Tétons qui se raidissent entre mes lèvres. Ses mains expertes. Son sexe qui se distend, s'ouvre sous mes doigts, dans sa chaleur humide et secrète. Nos deux corps qui se fondent au bord de notre précipice. Merveille et mystère de la chair. Sa voix dans mon oreille. Sa respiration affolée. Ses dents qui mordillent mon épaule. Mont de Vénus proéminent et frisé. Poing de chair qui s'ouvre vaincu sous ma pression et m'avale » (André Brink, *Une saison blanche et sèche*) (H, 225).

Mais il démontre lui-même aussi une grande maîtrise de cet art à travers son double, l'écrivain Djibril Nawo :

Son corps aimanta le mien. Danse d'anacondas. De longues minutes à apprendre la géographie de sa peau avec mes mains, mon nez et ma bouche. De longues minutes à parcourir son corps, à rendre hommage à chaque parcelle de son corps. Mes mains rampant sur son ventre en câlines exploratrices vers ses petits seins. Dans ma bouche, ses seins devinrent de petits êtres palpitants. Seins si petits sur un corps aussi énorme! Je glissai doucement pour chercher son fruit juteux, la coupe des dieux contenant du vin parfumé. Voyager avec ma langue dans les méandres de son temple. Exprimer toute la gourmandise de ma langue sur sa langue érectile au fronton de son temple inondé. Cela dura combien de temps? Je ne le sus. Jusqu'au moment où elle-même décida de l'ultime phase. Dans cette bienfaisante moiteur, j'allai dans un premier temps en hôte pressé, comme si j'avais craint qu'à tout instant les quatre battants de la porte des délices ne se referment. Mais une fois que je me sus accueilli sans hostilité dans ce temple odoriférant, je revins à une sorte de doux massage génital... » (F, 73).

Comme on l'a montré, le langage de la sexualité chez Sami Tchak s'inscrit à la fois dans le registre de l'obscène, du vulgaire et de la poéticité. Cette variation est

aussi caractéristique d'une esthétique qui cherche à présenter le réel sous l'angle de la dualité. Ce trait s'observe également dans l'appréhension du corps.

5. La représentation du corps

Toute l'écriture de Sami Tchak peut être définie comme celle du corps, qui s'étend au-delà du registre sexuel. Par exemple, l'auteur semble avoir le réflexe (ceci participe sans doute d'un principe esthétique) de décliner le portrait (taille, corpulence, apparence, etc.) de chaque personnage qui entre en scène, indépendamment de son statut et de son rôle dans la narration. Ainsi, on peut lire dans *Filles de Mexico* : « Dino était très grand, le jeune inconnu était moins grand » (F, 31), ou encore « Le jeune homme, un Blanc de taille moyenne, élégant dans sa veste beige, se contenta d'agiter la main » (F, 41), ou encore : « Il devait avoir au moins soixante-quinze ans, un petit vieux sec, d'une élégance décalée, avec des petites lunettes claires qui lui donnaient un air d'intello » (F, 109).

Parfois, les personnages empruntent le langage lié au corps pour amorcer des réflexions d'ordre sociologique. Ainsi Chingareno analyse le regard superficiel que portent les visiteurs étrangers sur son île (le Cuba) en recourant à la métaphore du strip-tease :

Notre île a quelque chose de très folklorique et tout visiteur croit la connaître après un contact d'une seconde, me dit-il. Elle est en réalité une talentueuse strip-teaseuse. Son corps qui se trémousse fixe l'attention au niveau de ses seins et de sa toison pubienne. Mais peut-on affirmer, à partir de ces détails, connaître la strip-teaseuse? Elle n'est pas une paire de seins ni un postérieur tentant, ni les poils de son pubis. Elle cache dans l'offre facile de sa nudité la complexité de son être; elle est le lieu de la guerre des passions, le foyer des rêves morts, des illusions bouillantes, des blessures non pansées, des silences non pensés, des maladies, de la peur de vieillir et de mourir. Entre le voyeur et la strip-teaseuse, le corps de celle-ci, si parlant de nudité, est un véritable rideau de fer. Ainsi se comporte notre île (H, 142).

Les pages qui suivent s'attachent à faire ressortir les aspects essentiels de l'image du corps en lien avec la sexualité.

5.1. Le corps hyperbolique

La surenchère transgressive débouche aussi sur une représentation exagérée du corps. Comment l'a montré Bakhtine dans son étude sur Rabelais, l'hyperbolisation consiste à attribuer au corps des « dimensions disproportionnées³⁵⁶ », ce qui donne lieu à « l'image grotesque du corps³⁵⁷. Chez Sami Tchak, l'hyperbolisation consiste également à amplifier les aptitudes, les fonctions et les performances du corps. Dans *Filles de Mexico*, la prostituée Melinda, on l'a déjà vu, possède des aptitudes surhumaines, qui sont surtout le fait de ses organes génitaux : « Cette capacité rare à contracter ses muscles génitaux au point de les transformer, lorsqu'elle accueillait un homme, en des mandibules d'acier » (F, 14). Le narrateur tente ici de conférer à sa description une touche de vérité, en se présentant comme témoin : « Plus tard, à El Catorce, je la vis au cours de l'un de ses numéros spéciaux dont le point culminant était le moment où elle fumait un cigare avec son sexe » (F, 14). Mais au même moment, il atténue cette vérité, en mettant en doute des propos d'autres femmes qui se vantent des aptitudes particulières de leur corps : « J'ai déjà rencontré des femmes prétendant pouvoir interpréter par leur sexe *La flûte enchantée* de Mozart, d'autres femmes-fontaines avérées, persuadées qu'en une seule éjaculation elles inonderaient une ville entière » (F, 14-15). Si ce narrateur adopte une posture ambiguë, en ce qui concerne la véracité de telles performances jouissives du corps, d'autres s'abstiennent

³⁵⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par André Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 326.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 302 et suivantes.

de tout jugement, comme c'est le cas dans *Hermina* : « Tous habitaient dans les parages de l'hôtel et ne dormaient plus depuis deux semaines, parce que la jeune femme qui était en train de descendre l'escalier vivait ses orgasmes avec des grondements de tonnerre qui duraient au moins quatre heures » (H, 71).

L'hyperbolisation du phallus, très fréquente, rappelle parfois Rabelais : « Ils étaient nus et avaient rejeté sur leur épaule gauche leur sexe démesuré qui leur retombait dans le dos³⁵⁸ » (H, 72). Elle revêt divers sens dans la narration. Par exemple, elle donne à voir un trait de la psychologie féminine : on se rappelle que dans *La fête des masques*, Alberta, dans ses réflexions outre-tombe, ne nie pas l'importance des « variations morphologiques » (FDM, 90). L'attitude de certains personnages féminins tend à corroborer ce point de vue. Ainsi, le jeune narrateur observe à propos de sa mère : « Heureusement qu'elle avait d'autres hommes dont les Burkinabés qui étaient ses amants de prédilection parce qu'ils étaient très membrés, ces gens-là, comme les branches de leurs vieux baobabs » (PDF, 59). Toujours dans le but de démystifier la figure maternelle, de mettre à nu sa double vie, son infidélité, il décrit une scène où il surprend une autre mère infidèle (en pleins ébats sexuels) en train de crier son extase :

[...] c'étaient les hurlements et la maman guinéenne qui disait très fort : Ah, oui! C'est bon! Mon sauvage, c'est très bon! Ah, oui, c'est très, très bon! Ah, oui c'est trop bon. »

Le sauvage en question, c'était un Guinéen qui, d'après les propos de la maman guinéenne, trimbalerait un truc d'éléphant, puisque la maman guinéenne avait dit : « Hou! Tu es allé la chercher où, cette très longue et très grosse... » L'autre avait répondu qu'il ne chaussait pas du 46, 5 pour rien » (PDF 113).

³⁵⁸ Bakhtine fait remarquer par exemple que Rabelais « décrit en détail ceux à qui il a poussé un *phallus* merveilleusement long (au point qu'ils peuvent s'en servir de ceinture en l'enroulant six fois par le corps », *ibid.*, p., 326.

Si les exemples de verges surdimensionnées abondent dans les romans de Sami Tchak, on rencontre, en revanche, à peine des scènes qui font état de la dimension excessive du vagin. Cela s'explique par le fait que rares sont les personnages qui en parlent, comme c'est le cas chez Ernesto. Il note que Laura, « bien que gamine avait du chemin en elle, c'était même une autoroute » (PC, 21) ou encore « ... chacun de nous avait déjà eu ses entrées là-bas dans le vaste territoire intérieur de Laura » (PC, 31).

5.2. Le corps féminin obèse

La description de la femme obèse, même si elle porte parfois les traits de l'exagération, obéit beaucoup plus au souci de mettre en évidence une réalité sociale : la marginalisation et la stigmatisation de cette catégorie de personnes. Dans *Filles de Mexico*, dès l'ouverture du récit, Dino, un ami du personnage narrateur, exprime son dégoût à la vue des trois prostituées mexicaines qui essaient de déshabiller ce dernier : « Dino, un peu dégouté par le spectacle, dit : Ah, quels tas de graisse ! » (F, 11). Ce personnage narrateur portera un regard stigmatisant sur une autre femme obèse, avec qui il aura des relations sexuelles. Mais il se garde de lui faire savoir ce qu'il pense d'elle, son commentaire dédaigneux s'adressant plutôt au lecteur. Cette obésité rime avec danger : « Je me sentis soudain en danger, car cette femme qui pouvait m'étouffer sous son poids m'apparut d'un coup comme l'incarnation du démon de Pepito » (F, 71). Rappelons que Pepito est un quartier dangereux de Mexico, « bastion de la délinquance et de la criminalité » (F, 72). De plus, cette obésité corporelle est associée à l'animalité : « Que faire devant l'énorme truie ? » (F, 72). Dans *La fête des masques*, le corps obèse est également dépeint sous des traits

négatifs. Mais ici, à travers les commentaires désobligeants du narrateur, c'est plutôt le goût de l'époux de la femme obèse, membre de l'élite politique (fossoyeuse de l'État), qui est incriminé :

[...] et Alejandro, le directeur du cabinet des Affaires étrangères, flanqué, lui, de sa femme obèse dont les énormes cuisses pouvaient faire cent fois mon poids. Elle était d'une telle laideur qu'on ne pouvait pas ne pas la remarquer. On la trouvait finalement sympathique, même désirable comme un phénomène anormal destiné à la satisfaction d'obscur fantasmes (FDM, 58-59).

Dans *Hermina*, les obèses apparaissent clairement comme des rebus de la société. Le café José Maria Heredia, un espace clos, est le seul lieu où elles peuvent pour ainsi dire sortir de leur marginalité :

On y fumait des cigares et des pipes en même temps qu'on lutinait des femmes dans des tenues légères qui exhibaient leur poitrine plantureuse. La plupart d'entre elles étaient tellement grosses qu'on les aurait prises pour des œuvres grandeur nature de Botero ou d'Ousmane Sow. Et c'étaient ces grosses femmes-là qui attiraient, à José Maria de Heredia, tant d'hommes voyeurs. Les obèses étrangères, des touristes, appréciaient aussi ce café où elles se libéraient de leurs complexes pour se laisser désirer » (H, 80).

Ici, l'animalisation du corps obèse atteint son point culminant dans la description de l'odeur qui s'en dégage. Il est vrai, nous le verrons plus loin, que la description des diverses odeurs participe de la démystification du corps chez Sami Tchak, mais dans ce cas précis, on constate que le narrateur porte un regard très moqueur, ironique sur des personnages auxquels l'auteur attribue une apparence « anormale » :

Quand ils parvinrent au café, Heberto fut envahi par l'odeur des corps. « L'air est lourd de leur chair. La petite case tout entière est donnée au soufre des corps. L'odeur de l'alcool et de sueur est insupportable. Et les autres odeurs aussi, celle des corps mal lavés, de l'aigreur de leur haleine » (Ananda Devi, *Soupir*). L'odeur du sexe! Même la fumée des pipes et des cigares sentait le sexe. L'odeur du sexe. Les grosses femmes, dès qu'elles avaient chaud, sécrétaient une sorte de résine animale fortement odoriférante qui faisait penser aux chiennes en périodes d'amour. Heberto ne trouvait rien de plus érotique qu'une grosse femme aux cuisses exsudant cette bave savonneuse, une obèse qui dégage une forte odeur de bête sauvage, qui n'accepte pas la discrétion, étale donc tout, accroche le regard et le dirige dans toutes les sinuosités

de son corps, n'autorise pas que le regard la gomme, occupe entièrement son espace et incite à l'orgie collective dans la mesure où elle en a pour tout le monde (H, 81).

L'échec de la relation amoureuse d'Ingrid Himmler avec Heberto illustre le statut de rebut de la femme obèse, car il est essentiellement causé par sa marginalité sociale. En effet, Ingrid vit recluse chez elle pour éviter le regard dédaigneux des autres. Aussi n'a-t-elle jamais voulu se montrer même en compagnie d'Heberto :

[...] elle vivait enfermée dans son appartement ou ne sortait que très rarement. Dans l'immeuble, il n'y avait pour elle que des sobriquets et des moqueries impitoyables. Elle avait beau disposer de beaucoup de graisse sous la peau, les yeux et les mots des autres la transperçaient comme de petites balles qui faisaient pire que la tuer. Cela l'obligeait à se réfugier davantage en elle ou à aller ailleurs, dans ces pays lointains où son corps massif cessait d'être un calvaire » (H, 92).

5.3. Le corps androgyne

Les romans de Sami Tchak donnent l'impression de vouloir parfois brouiller les frontières entre les genres en prêtant des traits androgynes à certains personnages, aussi bien masculins que féminins. L'androgynie se manifeste d'abord au niveau de la voix : dans *Filles de Mexico*, la femme obèse possède « une voix très masculine [qui] me fit frémir des pieds à la tête » (F, 71). De même, dans *Hermina*, Irma « avait une voix particulière, je dirais androgyne. En l'écoutant parler, on aurait cru qu'il s'agissait d'un homme à la voix un peu féminine, il y avait dans sa voix un mélange de genres, le masculin-féminin qui m'avait intrigué le jour où je l'avais rencontrée, mais qui avait fini par me séduire » (H, 127). En revanche, l'androgynie qui se manifeste au niveau de l'apparence physique, surtout chez les personnages masculins, peut être l'expression d'une autre réalité. Si elle peut traduire une fausse apparence, comme c'est le cas chez Joseito, « adolescent aux traits féminins » (H, 155) qui s'avère doté d'une puissance sexuelle extraordinaire, elle signale le plus souvent une

inclinaison homosexuelle. Ici, le contexte n'est pas explicite, mais le lecteur peut facilement faire le lien à partir des indices et en déduire l'orientation homosexuelle du personnage : « [...] quand j'ai demandé à l'androgyme Ricardo Escobar à la réception si je n'avais aucun message, il m'avait répondu : *No, señor!* Je lui avais souris et il n'avait pas deviné qu'au fond de moi je m'étais mis à le haïr car, avais-je pensé, c'est à cause de garçons comme lui que je ne pouvais jouir suffisamment de mon amitié avec Dino » (F, 80). Il faut rappeler que Dino est homosexuel; et le locuteur dans ce passage cité soupçonne le réceptionniste d'entretenir une amitié homosexuelle avec Dino. Il ne fait ici aucun doute que les personnages androgynes travaillant comme réceptionnistes dans des hôtels cultivent à dessein l'apparence androgyne : « Après avoir discuté brièvement avec le garçon à l'accueil, Antonio Salvador, qui avait cultivé une silhouette d'androgyme et serait passé depuis un an de l'autre côté après son initiation par un journaliste canadien » (H, 127).

À la différence des personnages homosexuels qui présentent un certain parcours narratif, où ils assument leur corps homosexuel, comme c'est le cas chez Carlos (dans *La fête des masques*), les androgynes, eux, sont brièvement mentionnés en raison de leur apparence qui ne pas passe inaperçue et qui suscite parfois des commentaires. Dans *Le paradis des chiots*, Ernesto semble prendre la défense de Reinaldo Gomez, ami des enfants de la rue :

C'était un type très beau, il était mince, des traits très fins, et il avait quelque chose d'une femme, je ne sais pas quoi, mais il était efféminé et parfois il faisait tout pour qu'on le prenne pour une femme. Des hommes qui faisaient les femmes cela pullulait à El Paraiso [...] Mais Reinaldo, lui, les gens ne savaient pas s'il était ça ou pas, ils avaient déduit qu'il l'était et le détestait comme s'il avait inventé le fait d'être ça ... » (PC, 23-24).

5.4. Le corps beau, le corps sublime

L'écriture de Sami Tchak fait l'éloge du corps. Les hommes et les femmes sont le plus souvent décrits comme beaux; les personnages laids sont plutôt rares. Particulièrement le corps féminin est sublimé. Par exemple, on observe un personnage (dans *Hermina*) qui s'extasie devant les photos du corps nu de sa partenaire : « jamais œil humain n'a vu un corps aussi sublime, j'en suis sûr. Regarde-moi ces seins, hein! Les plus beaux de l'île, il n'y a pas de doute là-dessus, nous sommes d'accord, hein, Samuel? » (H, 140).

La célébration de la beauté féminine fonctionne aussi comme un véritable « performant diégétique », surtout dans *Hermina*, qui se veut une réflexion sur l'écriture romanesque. C'est la beauté sublime de l'adolescente éponyme (on l'a déjà souligné) qui a inspiré le projet d'écriture de l'écrivain en herbe Heberto. Mais cette beauté devient vite pour ce dernier source de hantises et de fantasmes insurmontables jusqu'à la fin de la narration. L'écrivain ne trouve pas les mots pour rendre compte de cette beauté, tant elle semble indescriptible :

Maintenant, à seize ans, Hermina semblait au-dessus de la beauté de tous les mots, même Aragon aurait eu du mal à célébrer ses yeux. Où Heberto ira-t-il puiser l'inspiration pour se hisser à la hauteur de l'être qui l'obsédait? Où trouvera-t-il les mots pour dire une beauté qui se disait elle-même avec une telle élégance? Lorsqu'elle l'accueillit ce matin-là, il se posait encore cette question, lancinante et humiliante à la fois » (H, 15).

Cette beauté, rappelons-le, porte la marque d'hérédité. Hermina la tient d'une mère qui a su s'élever au-dessus de sa condition modeste grâce à ses charmes:

A treize ans, consciente de sa beauté, avec ses longues jambes qui attiraient les attentions peu morales des hommes et les sifflements des plus cochons d'entre eux, elle écrivit dans un carnet : « Je veux devenir quelqu'un. » Plus tard, elle biffa cette phrase pour la remplacer par : « Je dois prendre le monde avec l'arme fatale de ma beauté. » Sa beauté, elle la regardait sans s'en fatiguer dans le miroir, dans les flaques

d'eau, sur les vitres des villas qu'elle croisait sur son chemin. Narcisse dans sa bulle? (H, 46-47).

Comme la mère en son temps, Hermina est aussi consciente de sa beauté et de son pouvoir de séduction. Elle le manifeste au moment de dire adieu à l'écrivain : « Elle éclata en sanglots. Tes rêves me manqueront et je n'aurai plus tes yeux pour lire au fond d'eux toute ma beauté. Ton regard me rendait plus belle que moi-même. Tant pis, Heberto, pars » (H, 86).

Dans *La fête des masques*, Carla, à l'instar de la mère d'Hermina, se sert de sa beauté comme arme. Par ce biais, elle réalise une ascension sociale, en ayant accès aux hommes les plus puissants de la République. Ici aussi, l'aveuglement des hommes devant la beauté féminine montre encore une fois que, pour eux, l'intelligence et l'esprit chez la femme importent peu :

Ma sœur Carla, beauté. Tout tombait devant elle, les voitures s'arrêtaient : « Je vous dépose, mademoiselle! » Les profs : « Tu as raté ton devoir, mais tu auras ta mention puisque tu la veux. » Dans une file d'attente : « Mademoiselle, passez par là, oui, venez! » Et tous ces hommes, qui ont le pouvoir de l'argent, de l'arme et de la Constitution, tous ces hommes qui s'arrêtent, prêts à lui servir d'échelle. Elle les toise, Carla, reine installée confortablement sur le trône de sa beauté, de sa jeunesse, consciente de sa toute-puissance » (FDM, 44-45).

L'impact de la beauté physique dans l'exercice de la prostitution ou de la pornographie est également souligné, particulièrement à travers la convocation d'un personnage référentiel, notamment la star du porno « Ilona Staller, dite la Cicciolina, corps de rêve qui avait débarqué en Italie, venant de la Hongrie, dans les années 70, pour imposer sa marque dans le porno » (H, 118). Mais dans la réalité fictionnelle, les personnages n'auront pas la même aura. Ainsi, dans *Place des Fêtes*, le jeune narrateur à l'ironie mordante raille la naïveté de sa cousine qui entretient l'illusion de

pouvoir s'imposer dans le monde de la prostitution avec sa beauté corporelle, oubliant que celle-ci y devient banale :

La pauvre cousine, mon adorable, croyait, autre illusion, qu'il suffit d'avoir un corps et des seins en évidence pour trouver quelqu'un qui veut coucher. C'est vrai qu'elle avait déjà tout d'une pute et que tout le monde la prenait pour une pute partout où elle pointait ses seins et son derrière. Mais, ce n'est pas parce que qu'elle faisait pute à vue d'œil qu'il lui suffirait de faire la pute à ras du corps pour ramasser du magot! La pauvre semblait ignorer que des millions de jeunes femmes de son âge, sans doute infiniment plus belles qu'elle, qui ne demandent qu'à coucher pour réussir, ça s'achète dans les supermarchés à des prix inférieurs à ceux de la viande de la vache folle. Elle ne savait pas qu'il faut une sacrée chance pour tomber sur la bonne coucherie, que ce n'est pas donné à tous les derrières (PDF, 222).

La beauté, arme capitale, se retourne parfois contre les personnages féminins. On l'a déjà montré avec l'exemple d'Alberta (dans *La fête des masques*). C'est aussi le cas de la gamine Cecilia (dans *Hermina*) dont la beauté lui a valu d'être prise en otage par un richissime pervers sexuel, qui a brisé son rêve de devenir Miss de son île. Quant à Melinda (dans *Filles de Mexico*), la décision de devenir « pute » et fille de rue entraînera l'altération de sa beauté : « La rue m'accueillit [...] Mes origines s'effacèrent même de mon corps, je n'avais plus rien d'un enfant soignée dont la mère considérait les cheveux comme un patrimoine mondial » (F, 16).

La beauté masculine n'est pas autant magnifiée. Elle est souvent simplement mentionnée au détour du portrait physique que le roman tchakien brosse de chaque personnage. Néanmoins, on retrouve exceptionnellement dans *Hermina* un cas de sublimation de cette beauté. Il s'agit d'un personnage masculin qui décrit son admiration pour un autre. Mais il faut noter que sa posture paraît un peu énigmatique : elle traduit certes une fonction d'érudition à travers la référence à la peinture, néanmoins elle pourrait être aussi signe d'une inclination homosexuelle, si l'on considère que les personnages tchakiens sont souvent marqués par l'ambiguïté :

il s'était montré si poli que, moins que ses propos, c'était sa beauté qui avait fini par me frapper. Il était vraiment jeune, avait des traits d'une perfection rappelant plus une œuvre d'art, pas un visage sorti des mains de Wilfredo Lam (1092-1982), peintre cubain qui s'était inspiré de l'art africain et avait adhéré au surréalisme, mais de celles de Michelangelo Buonarroti, dit Michel-Ange (1475-1564), peintre de la renaissance italienne qui avait su donner à la beauté humaine un réalisme sublime. C'était un grand bonheur de l'avoir devant nous [...] Je m'apprêtais à lui dire : « Tu es tellement beau que tu as renforcé ma foi en Dieu », quand une voiture de police était venue s'immobiliser devant le 1830 » (H, 120).

5.5. La démythification du corps

La sublimation du corps ne doit pas faire oublier qu'il est aussi très fragile (« L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature³⁵⁹ », écrivait Pascal) et facilement altérable. L'extériorité du corps, lieu d'expression de la beauté, est aux antipodes de son intériorité, siège d'ingrédients qui provoquent sa déchéance. Sami Tchak tient à nous montrer aussi l'envers du décor. D'abord, il rappelle, à travers un narrateur, que le corps est banal, et que, même sur le plan sexuel, c'est la soif, les désirs et les passions qui donnent le sentiment qu'il est fascinant :

Après l'apaisement des désirs, l'imagination s'en était allée pour abandonner le corps à sa navrante banalité. Cette femme, qui l'avait conduit dans les sublimes contrées de l'irréel, lui inspirait maintenant du dégoût. Elle n'était plus rien que ça, un corps avec un creux où on introduit un organe tendu et d'où on ressort en se trouvant soi-même ridicule, si ridicule. Pourquoi tant de bruit pour ça? Tous ces paysages poétiques s'étaient évanouis. Aucun rêve n'était plus possible pour la chair vite repue (FDM, 26).

5.5.1. Le Corps puant, le corps dégoûtant, le corps sécrétant

La description des scènes sexuelles s'attache évidemment aussi à rendre compte de l'atmosphère capiteuse, de l'odeur des « Chairs qu'on respire de loin, qui remplissent l'air d'une fureur sexuelle » (H. 121).

³⁵⁹ Blaise Pascal, *Pensées*, (Édition présentée, établie, et annotée par Michel Le Guern), Paris, Gallimard, 1977, (fragment 186).

Nombreux sont les personnages et narrateurs qui font état des odeurs intimes des personnages féminins. Contrairement au regard stigmatisant que le narrateur (dans *Hermina*) porte sur les odeurs charnelles et vaginales des femmes obèses, Heberto décrit celles de sa compagne Ingrid en des termes beaucoup plus sympathiques (on peut aussi y déceler une trace d'ironie), puisqu'il semble percevoir plutôt des senteurs agréables :

J'ai eu l'impression que certains objets sentent d'autres hommes. Je me suis lavé. Elle n'est pas venue me voir. J'ai distingué au moins l'odeur d'un architecte ou peut-être celle d'un économiste. Enfin, un homme qui l'aurait fouillée en dedans, au plus profond, ou qui lui aurait mis du yaourt dans le sexe pour avoir une boisson parfumée au miel génital (H, 97).

Mais dans toute l'œuvre de Sami Tchak, c'est encore le jeune narrateur qui s'épanche le plus sur les senteurs intimes, en franchissant toutes les limites du dicible. Cette posture transgressive vise à désacraliser l'intimité féminine, à démystifier le sexe de la femme, qu'il perçoit du reste comme quelque chose de ténébreux en le comparant à une cave d'un immeuble : « [...] comme le sexe de l'immeuble, aussi ténébreux qu'un sexe de femme, aussi mystérieux, fascinant, irrésistible et en même temps inquiétant qu'un sexe de femme. On ne sait jamais ce qu'on peut récolter au fond d'une cave ni au fond d'un sexe de femme » (PDF, 111). Sans doute les diverses senteurs féminines participent-elles de ce mystère :

Ma nièce était excitée, vraiment excitée. Elle me dit : « Lèche-moi ! » Elle adorait ça. Ma cousine, elle, ça ne lui déplait pas. Mais, elle pense que les hommes le font plus pour faire plaisir aux femmes que pour leur propre plaisir. Parce que c'est sale. Ça pue, ça n'a pas une bonne gueule. Ma cousine dit ça parce que, elle-même, elle secrète beaucoup comme un escargot et trouve qu'elle n'a pas une très bonne odeur par là (PDF, 236).

Et le narrateur, avec son ironie habituelle, déploie ici une poésie des senteurs vaginales :

Le sexe de la cousine de mon Malien, il avait des odeurs un peu particulières. En tout cas, ça sentait de plusieurs manières. Il y avait un peu de l'odeur de la vanille, un peu de l'odeur d'un poisson frais gardé à l'intérieur d'un sachet en plastique pendant un jour. Il y avait un peu de l'odeur du camembert fondu. Il y avait un peu de l'odeur du beurre de karité et surtout un peu de l'odeur d'une mangue. Vous aviez aussi, émanant de ce sexe, les odeurs les plus capiteuses. Comme celles qu'on obtient à partir des huiles essentielles du ylang-ylang, de la menthe poivrée, de la bergamote. Les odeurs qu'on peut obtenir à partir des boisés, comme le cèdre, le bois de santal. Les odeurs qu'on peut obtenir avec les florales comme la rose musquée, la lavande et le géranium.[...]

Avec tout ce mélange d'odeurs, lorsque moi j'avais plongé mon nez en elle pour la lécher, surtout que la cousine, son sexe, c'était comme un robinet, c'était vraiment une fontaine et c'était un peu de tout qui en ressortait : la glaire cervicale, l'eau bénite, les larmes de l'utérus, la transpiration du point G, la sueur de la mémoire du clitoris défunt, le parfum malicieux de la virginité enterrée, etc. [...] (PDF, (109-110)).

Dans *Le paradis des chiots*, la mise en évidence des odeurs vaginales s'inscrit plutôt dans un contexte de critique sociale, elle sert à montrer le sort malheureux des fillettes de rue, la fragilité du corps de ces « gamines », livrées à l'appétit et à la fureur sexuelle des adultes :

La gamine qui avait montré son derrière, la voilà qui dégobillait, quelque chose de verdâtre déboulait de sa margoulette et se répandait sur le sol en diffusant une telle puanteur que tout le monde s'est levé, pas pour sortir du bar, mais pour se boucher le pif. Le gérant, Ticasto, il est venu saisir la maigrichonne par le bras, Tu vas aller faire la saligaude chez ta maman, Ariana! Toujours à avaler plus gros que tu ne peux digérer et à nous le balancer sur la tronche, petite cochonne! Même pas un brin de honte dans tes yeux (PC, 62).

La puanteur peut être aussi provoquée par une terrible maladie qui transforme le corps en un cadavre vivant, comme on l'observe par exemple dans *La Fête des masques* :

Elle était devenue une plaie vive, tout son corps ne vivait plus que par la puanteur qu'il dégagait et qu'aucun désodorisant ni aucune plante brûlée dans un grand pot ne parvenait à atténuer. Il suffisait de la regarder une seule fois pour avoir la nausée pendant un mois. Les vautours venaient se poser sur le toit de notre demeure. Les chiens s'amenaient par dizaines, guidés par leur flair extraordinaire (FDM, 98).

5.5.2. Le Corps fané, le corps vieilli

On n'a pas besoin de rappeler que la vieillesse est le destin de tout corps. Mais c'est surtout la peur qu'elle inspire qui s'avère ici l'aspect essentiel de sa représentation. En rapport avec la sexualité, l'écrivaine Deliz Gamboa (dans *Filles de Mexico*) exprime sa crainte sur un ton enjoué qui la caractérise :

« [...] J'ai quarante-huit ans et je t'avoue que j'ai tellement peur de vieillir que je ne supporte pas la vue des vieilles connes. Par exemple, cette vioque qui arrive devant nous avec son petit chien moche, regarde-la, cette petite Blanche fripée, rabougrie, ce dégoûtant reste de vie, mais regarde, là, oui, rien qu'à m'imaginer un jour dans cet état, j'ai envie de l'attraper par le cou, de lui cogner la tête contre un mur et de la jeter dans une benne à ordures » (F, 38).

Le dédain simulé dans ses propos agit comme un prétexte pour introduire une référence intertextuelle ayant trait à la haine pour les vieilles personnes : « Tu as lu *Le Journal de la guerre au cochon* de l'Argentin Adolfo Bioy Casares, ce roman qui met en scène les délires de jeunes hygiénistes, une véritable traque des vieilles personnes massacrées dans les rues? » (F, 38). Malgré le ton décontracté de Deliz Gamboa, c'est une amère réalité sociale chez la femme qu'elle souligne, notamment la difficulté de se faire désirer par des corps plus jeunes : « Plus difficile pour une jeune femme en pleine fanaison de jouir des charmes d'un jeune garçon de seize à vingt ans, mais le monde aurait été beau, plus beau, si cela s'était généralisé, si les vaches vieillissantes avaient eu plus de possibilités de renaître dans le regard amoureux de jeunes connards » (F, 39).

La fragilité de la beauté est aussi liée à son caractère éphémère. Ainsi, aux yeux de l'homme, la femme perd de sa valeur, lorsque son charme faiblit, lorsque ces « beautés-là » deviennent des « catastrophes physiques » (FDM, 18). C'est ce

qu'exprime l'auteur Ramon Gomez de la Serna (dans *Seins*) dans le passage suivant convoqué comme intertexte dans *Hermina* : « Quand les seins tombent de fatigue, il n'y a plus qu'à les laisser tomber, car ils ne servent plus à rien. Ils ne peuvent plus remonter la pente. Ils pendront comme deux larmes tombantes de la femme harassée » (H, 141). Dans *La fête des masques*, Alberta aussi exprime ce souci. Malgré son charme bien entretenu, elle trouve que son « extérieur n'est plus qu'une illusion » (FDM, 18), étant donné qu'elle se sent à l'intérieur déjà vidée de sa substance : « du dedans je sens la dégringolade » (FDM, 18), d'où l'appréhension que les hommes vont bientôt se désintéresser d'elle :

Bientôt, les hommes ne viendront plus, je le sais, ils ne viendront plus parce que je n'aurai plus mes seins, ma bouche ne sera plus qu'une gueule, une affreuse gueule toute cabossée d'aigreur, une gueule avec deux yeux bourrés du cadavre putride de ma jeunesse. Monsieur, je parais jeune, mais je sens déjà le naufrage de mes charmes, je le sens, tous ces hommes, des imbéciles qui me sont montés dessus, qui ne m'ont jamais comprise, monsieur, comme c'est triste, le destin d'une gueule, comme c'est dramatique, une vieille gueule solitaire! (FDM, 18-19).

Les inquiétudes et les appréhensions qu'engendre la marche inévitable vers la vieillesse dépassent le cadre de la sexualité. Elles sont beaucoup plus grandes lorsqu'elles ont partie liée avec une vie rythmée d'échecs et de regrets :

Les années passent à la vitesse du vent, surtout lorsqu'elles rythment une vie ratée. C'est terrible. On projette, on projette, on ne fait que projeter, et rien n'arrive, sinon le premier cheveu blanc [...]. La mort dont on ne dormait pas constamment avec l'idée s'impose maintenant à toutes les pensées. On a peur pour le corps bientôt en ruine. On est amoureux de la jeunesse définitivement perdue et on éprouve cette sympathie douloureuse pour l'affreuse vieillesse qui s'érige comme l'inéluctable avenir à l'odeur d'une mort annoncée (H, 262).

Dans *Filles de Mexico*, cette crainte est également thématifiée par le biais d'une « intertextualité intégrante ». Le recours à la peinture, plus précisément à deux tableaux connus permet d'illustrer cette destinée humaine sous une forme beaucoup

plus concrète : « Quelque part, un peu isolées, des copies bien réussies de *Portrait de la jeune femme (Laura)* et *La Vieille* de Giorgione, deux tableaux, qui mis côte à côte, offraient l'image d'un terrible face-à-face entre l'éblouissante jeunesse et la grande tragédie humaine que constitue la vieillesse » (F, 174). Concernant la contemplation de ces tableaux, il est intéressant d'observer le point de vue des divers protagonistes. Le locuteur dans le passage cité est le narrateur. Il tient un discours qui dramatise et stigmatise le destin. Le lecteur aurait aimé connaître l'avis de Djibril Nawo, le plus jeune, sur la question de la vieillesse. Mais le narrateur se contente de signaler sa posture devant les tableaux : « Les formes pulpeuses de Laura et ce corps si fripé, dégoûtant, avaient en fait un point commun : La mort n'a pas d'âge. Djibril resta figé devant les tableaux de Giorgione » (174). La réaction de l'autre personnage, le vieux Rastignac, rejoint celle du narrateur : « Je continue de vous regarder en train de regarder et je sais que c'est Laura qui vous fascine, alors que la vieille vous horripile. Hélas, elle est votre avenir si vous n'avez pas la chance d'être délivré à temps par la mort. La pire de la condition humaine est là dans la détresse de cette vieille femme. Je le vis déjà dans mon corps, Djibril » (F, 174-175).

On peut conclure, à la lumière des différentes réactions, que la vieillesse (ou l'altération du corps féminin) n'est ressentie comme « tragédie humaine » que par les personnages qui sont concernés. En d'autres termes, la jeunesse est bien loin de tels soucis.

Nous pouvons retenir que l'écriture de la sexualité chez Sami Tchak sert surtout de moyen pour aborder l'existence humaine, ce qui donne également à voir une conception de la littérature qui prenne en compte le réel, le social. On se rappelle que

certaines de ses personnages-écrivains ont exprimé le sens de leur engagement littéraire en ces termes. Un regard sur la configuration du social dans l'œuvre de Sami Tchak montrera que l'auteur s'inscrit dans le sillage de ces personnages écrivains.

CHAPITRE IV

LE SENS DU SOCIAL

1. L'idéologie du refus : de la déconstruction de la doxa

L'œuvre romanesque de Sami Tchak, de par sa conception transculturelle de l'espace littéraire, est loin de s'inscrire dans une quelconque « idéologie de référence. » En revanche, elle part du « projet idéologique » de l'auteur, perceptible dans ses différentes déclarations théoriques et épitextuelles et lié essentiellement à sa « lecture sexuelle du monde », laquelle induit aussi un regard interrogatif sur l'existence humaine³⁶⁰. Dans cette perspective, on constate que l'idéologie que tentent de construire les textes romanesques tchakiens porte les traces du projet idéologique en ce sens qu'elle s'attache à traquer les fausses certitudes, les fausses évidences, à déconstruire la *doxa*, définie par Roland Barthes comme « l'Opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit-bourgeois, La Voix du Naturel, La Violence du Préjugé³⁶¹. »

En se soustrayant à toute « idéologie de référence », cette œuvre acquiert ainsi la latitude de battre en brèche les clichés et les stéréotypes, d'où qu'ils viennent.

Autrement dit, elle vise à déconstruire la représentation idéologique et culturelle du

³⁶⁰ Alors que selon notre lecture de l'œuvre romanesque de Sami Tchak, celle-ci s'abstient de toute intention moralisatrice, Baguissoga Satra (dans son ouvrage déjà mentionné), lui, estime qu'elle tend vers « une morale impersonnelle et implicite » (*op.cit.*, p. 162). (Pour lui, il s'agit sans doute de l'idéologie que construisent les textes tchakiens). En effet, étant donné que nombre de personnages de Sami Tchak connaissent des morts violentes ou atroces, Baguissoga Satra y voit une sanction de leur déviance : « En définitive, nous avons découvert que la stratégie du romancier est un jeu qui consiste à railler la libre pensée, en s'interrogeant malicieusement sur l'existence humaine aux prises avec les interdits et tabous de tous genres. [...] Nous pensons qu'il est urgent de sauver l'humanité des grandes dérives comme l'homosexualité, l'euthanasie, l'avortement, la procréation artificielle qui chosifient l'homme. Tout ne peut pas être permis : on a besoin de repères, de limites. *C'est la quintessence de l'écriture de Sami Tchak : suggérer des sanctions éthiques.* (*op. cit.*, p. 175) (C'est nous qui soulignons).

³⁶¹ Cité par Ruth Amossy, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours société*, Paris, Nathan, 1997, p. 63.

monde en noir et blanc. Ainsi, dans *Place des Fêtes*, le jeune narrateur se plaît, avec sa verve transgressive, à jouer avec les divers clichés qui entachent la perception des Noirs, mais aussi des Blancs. Ce roman, qui se déroule à Paris et dans ses banlieues, se donne à lire avant tout comme une véritable (auto)critique de la pensée, du mode de vie des Africains aussi bien sur leur continent qu'en France. Ce jeu de déconstruction, empreint d'ironie et de sarcasme caustiques, s'opère à travers « l'affrontement verbal » (PDF, 280) entre le jeune narrateur, né ici (c'est-à-dire en France) et son père, lui né là-bas, (en Afrique), ce qui entraîne le fait que « papa et moi, on ne voit pas les choses de la même façon » (FDM, 280). Aux yeux du fils, le père est perclus de préjugés. Pour reprendre la formule de Pierre Zima³⁶² relative à sa définition du terme idéologie, le père est immergé dans un « discours idéologique », qui « prend sa subjectivité pour une évidence », alors que le fils, en lui portant la contradiction, adopte un « discours théorique » fondé sur « la réflexion et l'autocritique. » S'agissant des traits que le roman prête au père, on peut penser qu'il relève d'une stratégie bien calculée par l'auteur, puisqu'à travers ce personnage, il convoque et soumet à un examen critique les divers préjugés et stéréotypes ainsi que d'autres types de discours réfutables circulant dans l'espace social. Le discours du père exprime souvent les douleurs, les frustrations de l'exilé, de l'immigré, qui n'a de cesse d'idéaliser sa terre natale. Ce père se permet de dresser un portrait embelli de son continent d'origine, l'Afrique (le roman ne précise pas le pays du père) : « Pauvre papa ! Maintenant loin de l'Afrique, il prétend que l'Afrique, c'est le paradis, c'est l'éden [...]. Papa, lui, quand il idéalise son coin natal, le pauvre, il oublie que je peux

³⁶² Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, op. cit., p. 134-138.

lui demander pourquoi il crève la dalle en France au lieu d'aller se vautrer dans l'onctueuse écume des jours de son paradis natal ! » (PDF, 17) Si le fils ne mord pas à l'histoire de son père, c'est parce que la misère en Afrique est tellement criarde qu'il ne peut la décrire qu'en des termes scatologiques. En effet, pour lui, cette misère est puante, puisque les Africains mènent une « vie de chien [...], une vie qui aboie et qui laisse des crottes partout, [...] une vie qui bouffe du caca [...] mange de la charogne comme les vautours, une vie-chien, voilà » (PDF, 19). Ce jeune narrateur se défend de verser dans le misérabilisme à l'instar des Occidentaux, puisque son discours ne se fonde pas uniquement sur l'image véhiculée par les médias de son pays, mais surtout sur le fait qu'il a lui-même été témoin de ces tristes réalités : « Là-bas, chez mes parents, je suis allé. Là-bas, j'ai vu par mes yeux et entendu par mes oreilles. Là-bas, les États, ça meurt et ça se décompose comme n'importe quel cadavre humain. [...] Papa, *je ne parle pas comme un Blanc*, ce n'est pas vrai ! Je dis les choses comme je les ai vues, tu sais ? » (PDF, 19-20) (Nous soulignons).

À travers les contradictions portées au paternel, *Place des Fêtes* vise à tendre un miroir aux immigrés africains, en les invitant à reconnaître leur part de responsabilité dans leurs douleurs d'exilés, dans l'échec de leur projet existentiel, c'est-à-dire à ne pas tout mettre sur le compte du racisme. Néanmoins, ce discours relativiste paraît un peu ambivalent, d'autant qu'il s'assimile à celui des tenants de l'extrême-droite. Notons que l'ambivalence de ce discours peut être rapprochée du paradoxe que génère la déconstruction de la doxa, comme le fait remarquer Roland Barthes : « Formations réactives : une *doxa* (une opinion courante) est posée, insupportable ; pour m'en dégager, je postule un paradoxe ; puis ce paradoxe s'empoisse, devient lui-

même concrétion nouvelle, nouvelle *doxa*, et il me faut aller plus loin vers un nouveau paradoxe » (Barthes 1975 : 75)³⁶³. Lorsque le narrateur, dans sa « croisade contre cette putain de procès du racisme » (PDF, 25), affirme : « à force de voir le racisme partout, on finit par le mettre à toutes les sauces, or moi, je ne suis pas d'accord » (PDF, 25), il semble adhérer au discours globalisant de ceux qui justifient la discrimination contre Africains, par exemple, sur le plan de logement par leurs « bruits et odeurs »³⁶⁴ :

[...] Pire, il va jusqu'à prétendre, papa, que c'est la couleur aussi qui fait que parfois on nous refuse certains logements. Vous ne pouvez pas savoir combien de tels raccourcis me fument ! [...]. Sinon au sujet d'un logement qu'on m'aurait refusé à cause de la couleur de ma peau, je peux me poser des questions ! Par exemple, l'agence ou le propriétaire qui ne veut pas des Noirs n'a-t-il pas déjà eu le malheur de tomber sur de sales Noirs, mauvais payeurs, tricheurs, dégradeurs, qui ont sali eux-mêmes, la réputation de leur race ? Et puis, les Blancs de l'immeuble, est-ce qu'ils aimeraient avoir, eux, *les bruits et les odeurs* en voisinage de la République ? Les gens ne sont pas aussi bêtes que papa le pense, ils savent réfléchir, et s'ils ont certains comportements, c'est qu'il y a de bonnes raisons, non ? Parce que les Noirs, parlons-en ! On dirait qu'ils n'ont aucune notion du voisinage ni même d'heure. Même à 26 heures de la nuit, ils peuvent te faire de la musique à cinq mille volts. Sans oublier les ululements de leurs gosses, les bruits des canapés qu'ils plient et qu'ils déplient, leurs sabots sur le plafond, la télé, l'odeur de la viande pourrie qu'ils achètent chez les Arabes à cent francs les cinq kilos, leurs dialectes qui donnent de la migraine et surtout leurs cris de singe quand ils sont au téléphone. Je suis noir, c'est clair et net ! Mais, même moi, papa, excuse-moi, si j'avais été une agence immobilière, je peux te le dire : je réfléchirais par mille fois avant de fourrer une famille d'Africains noirs dans un appartement situé au cœur du VII^e arrondissement. Ils te louent une pièce individuelle et c'est pour s'y terrer à mille, donc pour dégrader par dix mille à la vitesse de l'étoile. Et après, on s'étonne qu'ils nichent dans des trous insalubres. Mais, qui a dégradé leurs trous ? Eux-mêmes ! Papa, ayons le courage de regarder notre couleur droit dans les yeux. Je te dis que ce que les gens disent, ce n'est pas trop par rapport aux témoignages de nos propres yeux et de nos propres oreilles. Excuse-moi, je suis désolé de te le dire sans détour (PDF, 26-27) (nous soulignons).

On peut certes lire ce discours relativisant les discriminations raciales en France comme une sorte d'autocritique, mais il peut aussi prêter à des malentendus, en ce sens qu'il reprend à son compte les divers lieux communs qui pèsent sur les

³⁶³ Cité par Ruth Amossy, *op.cit.*, p. 63.

³⁶⁴ L'expression « bruits et odeurs » des Africains est de l'ancien Maire de Paris Jacques Chirac.

Africains. Le lecteur peut bien comprendre que ce jeune narrateur refuse, pour reprendre la formule de Marc Angenot, d'être « aliéné » par « l'hégémonie » du discours social³⁶⁵, mais sa stratégie de déconstruction s'avère paradoxale, voire ambiguë, elle tend plutôt à renforcer les préjugés, même si on y perçoit par moments un brin d'humour : « Mais un Noir, rien à faire, ça te saute tout de suite aux yeux comme le corps d'une pute sur le trottoir. Pas possible de faire une métamorphose même quand on lit Kafka. Pas possible de faire semblant. Quand on naît noir, eh bien, c'est pour de bon, c'est pour ça que le père de David a chanté *Noir c'est noir, il n'y a plus d'espoir* » (PDF, 169).

Cette posture de déconstruction, qui passe par la médiation référentielle, par la convocation d'un fragment du réel, oscille souvent entre vérité irréfutable et généralisation excessive. Par exemple, pour le lecteur averti, l'espace urbain incriminé, le quartier « africain » sis dans le 18^e arrondissement parisien, se présente sans conteste comme un coin insalubre, un lieu de chaos. Aussi ce jeune narrateur ne se prive pas de stigmatiser l'utilisation et l'occupation anarchique de cet espace urbain par des Africains :

ils vivent dans le plus ethnique coin du XVIII^e arrondissement de Paris. J'avoue que ça ne me plaît pas du tout ce coin, il y a trop de regroupement racial là-bas. [...] Du coup ça engendre très vite le bordel et la crasse. On dirait que quand ils sont entre eux, ces gens-là ne demandent qu'à encrasser leur environnement. C'est peut-être pour marquer leur terrain comme les animaux le font avec leur pipi et caca. On dirait vraiment que la propreté ne leur porte pas chance, que c'est mauvais pour leur santé, que c'est plus fort qu'eux. On dirait que la propreté, ça tue leur identité ou je ne sais quoi (PDF, 165).

Le lecteur susceptible peut s'interroger sur la légitimité de ressusciter, de jouer avec les clichés séculaires de « sale Nègre », de « Nègre lubrique » etc. pour articuler une

³⁶⁵ Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, op. cit., p. 1107.

critique sociale³⁶⁶. La hargne transgressive du personnage autorise-t-elle une telle auto-flagellation ? D'ailleurs, celui-ci est bien conscient que son discours n'est pas politiquement correct, bien conscient de son caractère transgressif, mais il fait savoir qu'il ne s'en soucie guère au nom de la liberté de parole : « Et parfois, quand tu prends conscience et que tu ne la fermes pas, on dit que tu trahis ta communauté, comme si ta communauté ne t'avait pas déjà trahi en étant ce qu'elle est, c'est-à-dire du bordel » (PDF, 169).

En adoptant la posture d'esprit critique, le jeune narrateur apparaît par moments comme le « diseur de vérité³⁶⁷ », pour reprendre la formule d'Ahmadou Kourouma, tant certains de ses discours visant à mettre à nu certaines illusions semblent irréfutables :

Vous savez, papa et maman sont devenus français en tricolore, eux aussi. Français comme moi, eux qui sont venus de là-bas. Français, des immigrés ! Oh, vous savez, cela ne veut rien dire. C'est même n'importe quoi ça, cette histoire de devenir tricolore quand on débarque dans un pays avec une seule couleur. C'est vraiment n'importe quoi quand des gens unicolores se prennent soudain pour des tricolores au point de croire que les couleurs leur appartiennent. Papa et maman en tricolore ? Laissez-moi rire, oui ! Tout le monde sait que cela ne veut absolument rien dire, qu'on peut changer de papiers, mais jamais de couleur, qu'on fait ça seulement pour faciliter la vie en paperasse, c'est tout. (PDF, 23).

Avec humour et ironie, le jeune narrateur raille, à travers l'exemple de ses géniteurs, les illusions de tous ces immigrés africains, détenteurs de la citoyenneté française, qui se considèrent avec fierté et enthousiasme comme Français à part entière, alors que

³⁶⁶ Quelle que soit la lecture qu'on pourra faire de ce discours, il importe de faire remarquer que le fait de jouer (qu'importent les stratégies mises en œuvre) dans une fiction avec les stéréotypes et clichés relatifs aux Noirs et aux Africains touche la fibre sensible du lecteur. Dans ce sens, il faut observer que l'auteur Alain Mabanckou, dans son roman *Black Bazar* (Paris, Seuil, 2009), décrit, avec beaucoup d'ironie et d'humour, la vie des immigrés africains à Paris, et surtout dans le XVIII^e arrondissement. Mais cela lui a valu des critiques de la part des lecteurs qui estiment qu'il a vilipendé des Africains dans ledit roman.

³⁶⁷ Ahmadou Kourouma, *Le diseur de vérité* : pièce en 4 actes, Chatenay-Malabry, Acoria, 1998.

l'imaginaire et le discours social procèdent toujours à un distinguo entre Français de souche et les naturalisés français, distinguo qui fonde la discrimination contre ces derniers dans nombre de domaines. L'adage selon lequel un tronc d'arbre, malgré son long séjour dans l'eau, ne devient jamais un crocodile, résumerait bien la vérité contenue dans son discours.

La pensée du narrateur montre aussi ses limites. À force de vouloir absolument prendre la défense du « Blanc », il avance des arguments qui occultent certains aspects de la réalité. Ainsi, le propos selon lequel « Ce que ces gens-là ne veulent pas dire, alors qu'ils le savent, c'est que leur problème, ce n'est pas la France, c'est l'impasse de chez eux, c'est que, chez eux, il n'y a plus que l'agonie » (PDF, 31) fait l'impasse sur la question brûlante relative au rôle néfaste de ce qu'on nomme la « Françafrique³⁶⁸ » dans la dérive politique et économique des pays d'Afrique francophone.

Dans le même veine, en prenant parti pour le Blanc, en qui le père voit la source de tous les maux en Afrique, le fils s'attèle également à réfuter des idées reçues concernant la race blanche. Ici aussi, *Place des Fêtes* donne à voir l'unicité de la race humaine dans la pensée littéraire de Sami Tchak, qui implique évidemment aussi l'universalité des vices, des défauts. Autrement dit, l'Autre est en nous-mêmes. Par exemple, lorsque le père s'insurge contre la thèse de la « préférence nationale », contre « ces discours des blancs racistes », le fils n'a eu aucune peine à le contredire, à lui faire comprendre que « ce n'est pas seulement une question de Blancs, papa,

³⁶⁸ Voir François-Xavier Verschave, *Françafrique. Le plus long scandale de la République*, Paris, Stock, 1998.

c'est humain » (PDF, 44). Pour convaincre son père, il donne aussi des exemples récents en Afrique, sans nommer le pays, mais le lecteur averti peut reconnaître la Côte d'Ivoire, plongée dans une grave crise politique liée au concept « d'ivoirité » forgé en vue d'écarter certains adversaires politiques qui ne seraient pas d'origine ivoirienne³⁶⁹. En un mot, le jeune narrateur considère la politique de la préférence nationale comme quelque chose d'humain, c'est-à-dire de normal dans la mesure où elle se pratique dans tous les pays : « [...] c'est la première loi du monde. Partout. Celui qui me montre un seul pays où on ne pratique pas les nationaux d'abord, je lui donne mon cul à baiser [...] parce que, l'homme eh bien, il a son honneur dans le cul » (PDF, 45-46).

De même, le jeune narrateur ne partage pas le point de vue du père selon lequel la race blanche serait particulièrement dépravée et décadente :

Oui les Blancs et leurs mœurs, mon Dieu, c'est Satan qui les gouverne, c'est Satan, c'est vraiment un peuple de Satan. A-t-on idée de créer un peuple comme ça ? Des gens mangent le caca pour jouir, ils se font fouetter ou fouettent pour jouir, ils baisent avec les chiens et les pigeons et il y a leur dégoutante homosexualité, pouah ! Allah, si tu balayais tout ça pour repartir de zéro, mon Dieu ? (PDF, 280)

Dans cette confrontation verbale, le fils se montre souvent triomphant face à un père aux ressources intellectuelles très limitées. Mais aux yeux du lecteur connaisseur, ce contradictoire fait manifestement sien le discours anthropologique de l'époque coloniale, lequel s'employait à construire et à renforcer le mythe de l'Africain sauvage. Ici, la sexualité « débridée » est considérée comme un trait de son état primitif. Comme le jeune narrateur se définit lui-même comme un « obsédé textuel » – nous l'avons déjà montré – on peut supposer qu'il ait lu des écrits des

³⁶⁹ Ramsès L. Boa Thiemele, *L'ivoirité entre culture et politique*, Paris, L'Harmattan, 2003.

missionnaires et anthropologues occidentaux (de l'époque coloniale) qui peignaient l'Afrique comme un monde des ténèbres. Mais ici, il a manqué de jeter un regard critique³⁷⁰ sur ces discours visant à faire croire que c'est l'Occident qui a apporté la civilisation à l'Afrique :

Je réagis vivement. Est-ce qu'il ignore, lui papa, qu'avant l'arrivée des Blancs là-bas, les hommes et les femmes, en matière de cul, c'était pire que les chiens ? Ça vivait nus et ça se prenait partout sans même se soucier de qui est qui. [...] Quand les Blancs sont arrivés là-bas, ils ont été tellement scandalisés qu'ils ont entamé la guerre sainte contre la lubricité animale des gens de là-bas. Ces mœurs-là, c'est les Blancs qui les ont dépoussiérées là-bas ! (PDF, 280-281).

Dans le même élan, le contradicteur reprend à son compte le préjugé selon lequel l'homme africain est un animal lubrique. Aussi explique-t-il la propagation du Sida dans l'Afrique contemporaine³⁷¹ par sa prétendue sexualité débridée : « Malgré ça, qu'est-ce qu'on a aujourd'hui là-bas ? Les gens ne pensent qu'à baiser et après on va s'étonner que le Sida leur tombe dans le cul ? Ils se droguent au sexe, tous » (PDF, 281).

La déconstruction du discours postcolonial européen sur l'Afrique est, comme nous l'avons déjà fait observer, un motif d'obsession chez Sami Tchak. Il nous paraît nécessaire de revenir sur ce point en montrant comment il s'inscrit dans l'idéologie du refus que construisent ses romans. Par exemple, il faut rappeler que l'écrivain Heberto (dans *Hermina*) se retrouve, de manière imprévue, à une conférence sur le thème « *Les zoos humains. Un retour à un pan honteux de notre gloire de colonisateurs* » (H, 175). Pour récuser le point de vue occidental, *Hermina*, à l'instar des autres romans (à l'exception du dernier), ne part pas de son propre discours

³⁷⁰. Pour une approche diversifiée de la sexualité en Afrique, voir Sylvia Tamale (ed.), *African Sexualities : a reader*, Oxford, UK, Pambazuka Press, 2011.

³⁷¹ Sami Tchak, *L'Afrique à l'épreuve du sida*, op. cit.

mémoriel, mais passe plutôt par la médiation référentielle, par la convocation d'un hors-texte : la lecture métatextuelle d'un autre ouvrage³⁷², la lecture d'un article scientifique publié sur la toile par deux chercheurs français, spécialistes de la question des zoos humains. En ce qui concerne ce dernier point, il s'agit en réalité d'une manière subtile de s'attaquer directement aux travaux de ces chercheurs réels, puisque les conférenciers, dans le roman, ne font que plagier le texte disponible sur la toile. Mais d'un autre point de vue, le rôle de plagiaires dans lesquels ces derniers sont confinés a pour effet de signifier le peu de crédit et d'importance que le narrateur leur accorde. De plus, l'un deux, notamment la femme, Deborah Dieterlen, adopte une posture de figurant, elle ne dit mot, est là « toujours dans son rôle d'objet ornemental, tentait de faire l'intéressante par un sourire idiot » (H, 178). Il est particulièrement intéressant de noter, outre l'intervention d'Heberto, l'un des rares à prendre la parole pour porter la contradiction aux conférenciers, la réaction de l'auditoire, laquelle se montre plutôt agacée par le sujet. En effet, au fur et à mesure que le conférencier avance dans sa présentation, certains auditeurs vont quitter la salle, exprimant ainsi leur désapprobation, mais qui sans doute cache mal leur gêne devant un sujet aussi sensible : « Une vieille femme se mit à tousser, alors qu'un homme quittait la salle en pestant "contre ces thèmes récurrents. Quel bourrage de crâne, mon Dieu !" » (H, 176). Ou encore : « Mais le silence revint assez rapidement après que la femme qui avait interrompu le conférencier eut quitté la salle. "N'importe qui se prend pour un historien, dit-elle en s'en allant. L'histoire, ce n'est

³⁷² Nous renvoyons au chapitre « Personnages lecteurs » dans lequel ce point a été développé.

quand même pas un conte. Quel monde !” Elle claqua la porte derrière elle » (H, 181).

Selon Heberto, les discours des Européens sur leur culpabilité historique ne sont pas crédibles, ils ne sont que des discours de façade dans la mesure où la mauvaise conscience que l’Occident semble en éprouver n’est que pure comédie : « Ne trouvez-vous pas que le plus insupportable, c’est plutôt l’arrogance avec laquelle vous simulez votre repentir ? [...] Vous devenez envahissants, à la manière d’un eczéma, avec vos discours » (H, 183-184). À y regarder de près, cette récusation du discours mémoriel n’est pas fondée sur des arguments solides, puisque rien ne permet de constater une quelconque simulation du repentir dans le propos du conférencier, même si, dans la réalité, on s’aperçoit que les rapports de l’Occident avec les vaincus de l’Histoire reposent toujours sur l’Hégémonie, l’exploitation et l’hypocrisie. La réaction excessive d’Heberto est davantage l’expression de ce que le narrateur appelle « la susceptibilité du vaincu » (H, 180) : « Et puis, les zoos dont vous parlez, qu’est-ce que ça a de si horrible dans un monde qui a déjà connu la fin provoquée des Amérindiens et les marchés aux esclaves, hein ? » (H, 184) ou encore :

Dites-moi : pourquoi rappeler à tout le monde qu’hier encore nous étions des singes qu’on exposait à la curiosité des foules ? Par rapport à vous hissés sur ce podium, serais-je un singe, moi ? Devrais-je être complexé vis-à-vis de vous ? Arrêtez ! Nous avons compris : vous nous avez écrasés parce que culturellement, au moment des confrontations, nous ne faisons pas du tout le poids, c’est clair et net » (H, 191).

Néanmoins, l’argumentation d’Heberto devient beaucoup plus consistante, plus intéressante, lorsqu’il convoque un deuxième hors-texte, notamment un article publié par Jean-Pierre Stroobants dans *Le Monde* au sujet de l’organisation d’une danse de pygmées en Belgique, à l’initiative non pas d’un Occidental, mais plutôt d’un

Africain d'origine camerounaise. Un heureux hasard a voulu qu'il ait une photocopie dudit article sur lui dont il cite quelques extraits : « [...] 'dans la cour du domaine de Champalle, à Yvoir, un petit groupe de pygmées Bakas joue du tam-tam, danse et chante sous un inhabituel soleil de plomb. 'C'est la petite saison sèche', sourit Roger Owono Zé, membre de l'association pour la promotion des actions humanitaires du Cameroun' » (H, 185). La danse des pygmées s'inscrit sans doute dans un cadre purement humanitaire, et destinée à récolter des fonds pour ce peuple déshérité et ostracisé. Et Heberto ne comprend pas pourquoi elle fait l'objet d'une polémique dans la presse belge, laquelle établit un parallèle entre la prestation des pygmées et les spectacles des zoos humains. Selon lui, le fait que ces pygmées consentent librement à venir monnayer leur talent de danseur en Europe n'enlève rien à leur dignité humaine. Heberto appuie alors sa démonstration sur une argumentation solide, surtout lorsqu'il attire l'attention sur la « normalité » des activités sportives chez des handicapés physiques et mentaux :

Au nom de quoi refuserait-on dans ce monde aux pygmées de danser pour avoir de l'argent ? Pourquoi ne refuse-t-on pas aux nains et aux naines européens de devenir des vedettes du cinéma et du théâtre ? Pourquoi les gens ne protestent-ils pas contre le sport des aveugles et des handicapés ? Pourquoi regardent-ils, sans être choqués, des aveugles sur des pistes olympiques en train de courir enchaînés à une personne « valide des yeux » ? Pourquoi ne brandissent-ils pas des drapeaux contre les paraplégiques qui font du cyclisme avec leurs bras hyperdéveloppés parce qu'ils pédalent avec les mains ? [...] Pourquoi ne sont-ils pas choqués par la présence sur les plateaux de télé des acteurs mongoliens ? En Europe, on prétend que tous les êtres sont égaux, on lutte contre les exclusions de toutes sortes, on se réjouit de voir les mongoliens, les nains, les handicapés revendiquer leur normalité pour tenter leur chance dans le sport, le cinéma, le théâtre. Mais les Pygmées sont des gens normaux et peuvent devenir, eux aussi, des acteurs, des vedettes de la chanson, des danseurs. Quelle mauvaise conscience oblige-t-elle encore des gens à se rendre coupables d'un racisme à l'envers ? La mémoire des zoos coloniaux justifierait-elle qu'on refuse à certains groupes humains la liberté et le droit de mettre en spectacle leurs cultures sur le sol des autres ? Qui a honte des Pygmées et pourquoi, hein ? Ressemblent-ils à des animaux ? Qui mettent-ils mal à l'aise et pourquoi, hein, entre nous ? » (H, 186-187)

Au-delà des forces et faiblesses de son discours, le sens de la démarche déconstructive d'Heberto consiste à démontrer à l'Autre (l'Occident) l'hypocrisie de son discours qui est de nature à endormir les vaincus de l'Histoire. En réalité, il s'agit davantage pour ces derniers d'assener sans ménagement ses vérités à l'Occident, d'où la posture violente adoptée par Heberto : « Vous parlez trop, [...], excusez-moi de vous jeter ça à la figure sans aucune élégance » (H, 184). Mais au même moment le discours déconstructif vise également le Soi, autrement dit, il s'adresse à ces vaincus, dupes du discours endormant de l'Occident, d'autant qu'ils se laissent influencer par ses effets négatifs, qui les confortent dans le rôle d'éternels victimes : « Vous nous forcez à vivre dans la certitude stérile d'être des éternelles victimes, à plaindre. [...] nous tombons dans ce piège et passons notre existence à geindre au lieu d'oser nous regarder droit dans les yeux et nous dire à nous-mêmes des vérités qui font mal » (H, 188).

L'idéologie du refus de la négativité s'inscrit dans la même perspective que l'écriture de la souffrance des enfants condamnés à vivre en marge de la société.

2. Marginalités enfantines

La ville, lieu d'exclusion, génère diverses figures de la marge, parmi lesquelles les enfants de rue, qui s'inscrivent dans la catégorie de ceux qu'un personnage écrivain tchakien nomme les « petites misères » et les « vies minuscules aux grandes souffrances » (F, 41). A ce propos, l'auteur lui-même note :

Ce qui me touche au contraire, ce sont ces gens dont on se désintéresse en général, mais qui représentent la majorité. [...] Ces vies minuscules qui ne retiennent l'attention de personne, ce sont finalement elles qui font l'humanité. Quand on prend

les quelques milliards d'habitants de la planète, on se rend compte que quatre-vingt dix-neuf pour-cent des gens au moins ont des vies sans importance³⁷³.

L'œuvre romanesque de Sami Tchak, qui se déroule essentiellement dans le cadre urbain, dépeint également la vie des enfants marginalisés pris dans l'étau de la cruauté des villes latino-américaines. Par exemple, dans *Filles de Mexico*, la dimension inhumaine des villes est d'emblée signalée par l'intertitre des deux parties dont se compose le roman : « Ville cruelle » (pour Mexico) et « La ville où nul ne meurt » (pour Bogota). – Nous avons déjà souligné les clins d'œil intertextuels de ces titres à la littérature africaine. Le personnage-narrateur étranger tombe sous la fascination de ces espaces urbains, au point d'avoir parfois « la tête [saturée] des démons obsédants de la ville » (F, 81). Aussi partage-t-il avec le lecteur ses impressions, en mettant parfois en exergue les divers aspects contrastés de la ville : les quartiers huppés, les quartiers sensibles. Outre les intertitres, l'incipit du roman se présente aussi comme un lieu où s'exprime la socialité de l'espace urbain : le récit s'ouvre sur la description d'une rencontre qui intervient dans l'un des quartiers célèbres de Mexico : « Un jour, alors que nous nous baladions, Dino mon ami colombien et moi, dans le quartier dit de la Zona Rosa, nous vîmes, sorties d'un cabaret, trois mexicaines hilaires, de la même taille comme issues d'une production en série » (F, 11). Ce qui est aussi remarquable dans l'économie narrative de ce roman, c'est que l'introduction du motif des enfants de la rue intervient à un moment où le personnage narrateur est en train de broser le portrait de San Angel, un quartier huppé de Mexico : « J'étais en train de relire ces pages consacrées à San Angel

³⁷³ Dans Éloïse Brezault, *Afrique, Paroles d'écrivains, op. cit.*, p. 369.

lorsque, levant soudain les yeux, je vis une femme en train de filmer une bagarre entre des gosses de la rue, sous le regard indifférent ou effrayé des touristes et des riverains » (F, 33). Contrairement au roman *Paradis des chiots* entièrement consacré à la thématique, la marginalité enfantine est abordée dans *Filles de Mexico* à travers le regard d'un adulte, celui du personnage narrateur Djibril Nawo. Celui-ci fait la rencontre d'un enfant de rue nommé Antonio, et va passer quelques temps en sa compagnie, ce qui lui permettra d'appréhender un peu la psychologie de ces êtres évoluant en marge de la société. Antonio, orphelin, s'inscrit en réalité dans la catégorie des enfants de rue qui n'ont pas fait le choix de rapines comme moyen de survie. Il se débrouille comme « petit jongleur » comme « petit cracheur de feu » et aussi comme « petit laveur de vitres de voitures. » A travers l'exemple d'Antonio, le roman met en évidence le fait que l'enfant de rue, qu'il choisisse de survivre par son propre labeur ou de vivre de rapines, est confronté à la même inhumanité de l'espace social qu'est la rue, et qui est le plus souvent le fait des adultes. L'attitude d'homme de cœur qu'adopte Djibril Nawo témoigne non seulement de sa sensibilité au sort de ces enfants parias, signe de son sens marqué du social en tant qu'écrivain, mais elle le distingue comme personnage contrepoint à tous ces adultes à la fois insensibles et cruels, incarnés ici par le passant à la mise distinguée, qui s'autorise à brimer à tort Antonio simplement pour avoir laissé sur le trottoir pour quelques minutes son matériel de travail pour aller vers Djibril Nawo :

Hé, petit chien, reviens ramasser les saletés que tu as laissées sur le trottoir ! Les poubelles, tu ne sais pas comment utiliser les poubelles, hein, tu ne sais pas comment utiliser les poubelles ? L'homme le tirait par l'oreille droite pour le ramener vers ses petits objets. L'enfant expliqua qu'il n'avait pas l'intention de laisser ses choses sur le trottoir, qu'il les aurait reprises de toutes les façons, car il en avait besoin pour vivre. Besoin pour vivre ? Le nègre ne te paie pas bien ? Il le lâcha et revint vers moi.

Negro, décrasse le gosse avant. C'est une pourriture, ça va avec tout le monde, c'est plein de maladies, décrasse-le avant, c'est un conseil d'ami que je te donne (F, 48).

Le discours de ce personnage donne toute la mesure de la perception sociale concernant ces enfants de rue. Il est vrai que ces derniers sont souvent la proie facile pour les pédophiles de tout acabit, mais c'est surtout leur exécration sociale qui les ravale au rang des déchets humains. Même le personnage-narrateur, pourtant bienveillant à leur égard, ne les perçoit pas autrement, puisqu'il les assimile à des « âmes impures, précoces déchets humains » (F, 57), à de « sales petites bêtes », dont la « forte odeur rivalisait avec celle des pourritures du marché » (F, 58). Ces vies minuscules sont également perçues comme un réel danger pour les autres, pour la société, mais ici, le personnage narrateur étranger nuance sa perception :

Je n'avais pas peur des enfants de la rue, je n'avais pas peur d'eux quand je les voyais surgir le matin d'un égout, s'extraire d'un amas de cartons ou de ferrailles, quand je les voyais mendier dans la rue ou dans le métro [...] Mais quand ils étaient si nombreux, à s'exciter comme ça autour de moi, il m'arrivait de perdre le contrôle de mon cœur, celui-ci s'affolait et je percevais ses battements tels les sons d'un tam-tam lointain (F, 56-57).

Ainsi donc, l'enfant de rue, première victime de cette cruauté de l'espace social urbain, est perçu comme bourreau, dont la société latino-américaine n'hésite pas à se débarrasser par tous les moyens. Le regard porté par le personnage narrateur sur la condition sociale de ces enfants est aussi celui d'un écrivain, qui finit par se démarquer de la perception générale, dans la mesure où il va être amené à s'intéresser de plus près à leur sort et à se poser ainsi comme conscience critique des marginalités enfantines :

Je mesurais à l'aspect des canines de la meute toute la violence qui habitait ces corps en apparence fragiles. Et, je dois le dire, je compris pourquoi certains ne perdraient pas leurs temps avec eux, préféraient les liquider aux feux des armes. Ils avaient quelque chose bien à eux, de répulsif et d'irrésistible à la fois. La tentation du pire,

me dira plus tard Deliz, sans que je comprenne ce que cela pourrait signifier, la tentation du pire. Moi j'aurais dit, avec mon langage châtié, qu'il s'agissait de l'irrésistible attrait de la merde. C'étaient en effet des gosses de merde et en tant que tels ils vous affolaient en un rien de temps tous les sens. Vermine urbaine, délices des bourlingueurs, cibles des rapaces, corps souples pour hédonistes friands des proies des marges. Qu'étais-je pour eux ? Et surtout qu'étaient-ils pour moi ? [...] ces enfants dont l'apparence disait rarement l'âge, ces gosses si pleins de vie parce qu'ils étaient toujours si près de leur mort [...] finissaient par m'obséder, ils me poursuivaient jusque dans mes rêves, ils prenaient place au plus profond de moi (F, 57-58).

L'obsession du double de l'écrivain est en réalité celle de l'auteur réel Sami Tchak, lequel avait déjà placé la vie de ces rebuts de la société au cœur de son roman *Le paradis des chiots*, un titre qui signale d'emblée l'identité métaphorique de ces « vies minuscules. » Le terme chiot, on le devine aisément, traduit la vie d'errance de ces enfants (semblable à celle d'un chien errant, sans maître), mais aussi leur côté effrayant qui se manifeste essentiellement lorsqu'ils agissent en groupe, d'où leur caractérisation en termes de meute.

À première vue, on peut penser que le titre du roman procède d'un jeu langagier. Comment un espace urbain, lieu de survie et de tous les dangers, où « la mort et les maladies se sont installées en reines » (PC, 32) peut-il s'avérer un havre de paix, un paradis pour les enfants marginalisés ? S'agit-il de produire un effet ironique, d'exprimer le contraire de la réalité, autrement dit, l'enfer des chiots ? Mais le paratexte éditorial éclaire l'ambiguïté, en précisant que dans ce paradis, il est plutôt question d'un dur combat pour la survie : « Dans un bidonville d'Amérique latine nommé El Paraiso, une bande d'enfants combat avec âpreté pour survivre ; [...] *Le Paradis des chiots* peint un monde d'une extrême violence où les rapports de domination et d'humiliation sont omniprésents... ». En outre, ce paratexte fournit un autre indice éclairant, qui ressort d'un passage du roman placé en exergue : « Nous

sommes repartis à pied à El Paraiso, notre paradis à nous, pas beau la nuit, mais c'était notre paradis à nous [...]. » Ce passage indique la perspective narrative, ce qui permet de comprendre que ce sont les enfants eux-mêmes qui qualifient leur territoire de paradis ; mais il signale aussi l'errance, la mobilité permanente dans l'espace urbain qui rythme la vie de ces enfants. Ainsi donc, pour saisir le sens du terme « paradis », il faut garder à l'esprit que ces enfants habitent El Paraiso, (un bidonville) d'où ils se rendent dans la capitale, la « vraie ville » (PC, 151), où se trouvent tous leurs « lieux de chasse » (PC, 151). Mais cette ville, malgré sa beauté et toute sa splendeur, s'avère extrêmement dangereuse : « « D'El Paraiso où les rares endroits éclairés attiraient des nuées de gosses et d'insectes, on voyait la vraie ville, mer de lumières d'une beauté à te couper le souffle, on avait du mal à imaginer qu'il s'agissait là d'une ville plus mortelle qu'un coup de fusil. » (PC, 16). Ou encore :

[...] je la voyais faire, la ville, manger les gens, leur enfoncer son gros dard empoisonné dans le pertuis [...]. Moi, aujourd'hui, je peux te le dire, la vie surtout dans cette ville, c'est un monstre avec une queue balèze qu'il nous fourre chaque jour dans le pertuis [...] mais tu serres les fesses, regarde-toi, c'est que tu l'as en dedans de toi, au plus profond de toi, si chaude, fer rouge, et tu crèveras avec elle en dedans de toi, si brûlante (PC, 46).

Ici, ce sont plutôt les enfants qui prennent la parole, pour relater eux-mêmes leur vécu quotidien, leur parcours social. *Le paradis des chiots* est construit comme un roman polyphonique, on y distingue trois principales voix narratives dans ses quatre parties marquées par les intertitres (Ernesto raconte, Linda raconte, El Che raconte, Ernesto raconte). Mais parmi ces voix narratives, c'est Ernesto qui est la principale. Les trois voix narratives ne sont pas toutes celles des enfants, El Che étant plutôt une voix d'adulte. Le roman va brosser le portrait d'un certain nombre d'enfants de rue, car la

voix narrative dominante, celle d'Ernesto, va introduire dans son récit d'autres personnages enfants.

Soulignons la composition remarquable du roman, qui se traduit surtout par l'imbrication des différentes voix narratives, l'enchevêtrement de ces différents récits de vie. En effet, Ernesto est le fils de Linda. El Che est un adulte qui a rencontré Linda et l'a prise sous sa protection lors de sa fugue à l'âge de dix ans. Son récit permet de comprendre les raisons qui l'ont amené à prendre en charge l'enfant fugueuse. À travers le récit de la seconde voix narrative, celle de Linda, on apprend, par exemple, que le fils Ernesto est issu d'une aventure sexuelle avec un inconnu, qui a ensuite connu une mort violente avant la naissance de cet enfant. Ainsi, dès sa première enfance (à trois ans), il va errer dans la rue, puisque la mère se voit contrainte de le laisser seul à la maison pour aller lutter pour la survie quotidienne en se prostituant. Le destin de cette famille monoparentale n'a donc guère changé depuis ce temps. Tout comme le fils, la mère se présente aussi comme une figure des marges. Elle vit de la prostitution. Lorsqu'elle rentre le soir à la maison avec des marques de violences sur le corps, cela émeut le fils qui semble porter une certaine affection pour sa mère : « J'ai remarqué que son œil gauche était un peu rouge, enflé même, et j'ai dit, Ils t'ont encore battue, maman ? Ils t'ont encore battue là-bas ? Elle a dit, Et ça te regarde, ça, est-ce que ça te regarde ce qu'ils me font ou ne me font pas là-bas hein? J'ai dit, ils vont te tuer maman ! » (PC, 17). En revanche, lorsque le fils Ernesto rentre le soir à la maison et tente de chercher réconfort et chaleur auprès de sa mère, après une journée marquée par des brimades et exactions de la part de ses camarades, la mère se montre distante et froide : « Je la regardais et, soudain, je me

suis jeté dans ses bras. Elle a eu l'honneur de me repousser, je suis tombé sur mon maigre popotin » (PC, 17). Cette froideur maternelle se comprend à la lumière du récit de vie de Linda, laquelle avait connu aussi une enfance troublée ainsi que la rue. Depuis son enfance, elle n'a pas pu sortir de sa marginalité. Elle n'a jamais connu son père ; à l'âge de trois ans, elle se retrouve à la capitale, où sa mère a vécu avec un homme, lequel les a ensuite jetées à la rue : « Enfin, nous voilà à la rue, maman et moi. [...]. Me voilà donc nue et encrassée sur le parvis de la chapelle Santa Ana que nous avons découverte par hasard, et le parvis de la chapelle Santa Ana, c'était le rendez-vous de tous les éclopés, de toutes les demi-vies » (PC, 76). Après deux mois passés dans la rue, elle et sa mère ont la chance d'être recueillies par une bonne samaritaine. Mais la mort de sa mère va susciter chez Linda le sentiment qu'elle n'est plus heureuse, c'est ainsi qu'elle décide de prendre le chemin de la rue :

Mais, je n'étais plus du tout heureuse chez Fortuna qui me traitait pourtant comme sa fille, avec une affection que je ne méritais toujours pas. Un matin, je lui ai annoncé, Je m'en vais. Elle a feint de ne m'avoir pas bien entendue, mais quand j'ai commencé à faire ma valise, elle est venue près de moi. Tu commets une terrible erreur. Ses propos ne m'ont pas détournée de mon propre chemin, j'ai eu envie de quitter ce nid sécurisant pour affronter à mains nues les loups de la vie » (PC, 79).

Le récit d'El Che (El Che raconte), le plus court dans la chaîne narrative, révèle que la prise en charge de la fillette fugueuse n'est nullement dictée par l'altruisme, mais elle a plutôt partie liée avec les conséquences de son geste transgressif posé envers la femme de son frère. En effet, il voit en Linda sa propre fille Lisa, née de ses relations sexuelles avec sa belle-sœur. C'est dire qu'El Che est dès lors toujours taraudé par sa conscience. Le poids de ce remords jouera un rôle déterminant dans son échec à protéger Linda jusqu'au bout dans la mesure où il le pousse parfois à la violence physique à l'égard de la fille. Mais au même moment, sa mauvaise conscience l'aide

à faire preuve d'une certaine retenue à l'égard de Linda, désireuse de faire l'amour avec lui. En un mot, l'échec de cette relation père-fille (on peut la qualifier ainsi) s'explique essentiellement par le fait qu'El Che ne veut pas poser de nouveau un acte transgressif, puisqu'après avoir touché la « femme interdite », il risque de commettre un acte soit incestueux (étant donné qu'il considère Linda comme sa propre fille) soit meurtrier :

Elle ne pouvait pas comprendre que c'était mon passé qui l'avait sauvagement battue ce soir-là, qui avait eu une soudaine envie de l'assassiner. [...] Elle ne pouvait pas se douter de mon calvaire devant sa disponibilité sexuelle.

Bon tu sais, ce jour-là en la regardant partir avec le borgne à la carriole, j'ai compris que mes défenses s'étaient émoussées, que je ne pourrais plus éviter d'abîmer cette gamine si je me permettais de passer une seule nuit de plus avec elle. Non, me suis-je dit, non sacrifie-toi pour l'épargner (PC, 133-134).

Autre trait des voix narratives : elles ne s'adressent pas directement au lecteur, mais plutôt à d'autres auditeurs, lesquels ne sont pas partie prenante de la narration, à l'exception évidemment d'Ernesto. Chacune commence son récit en interpellant son auditeur. Ernesto s'adresse à Oscar, son frère: « Mais non, Oscar, mais non ! J'ai l'honneur de te dire que ça n'a rien à voir ! » (PC, 13). Linda, elle, parle à son fils Ernesto. Mais il s'agit d'un habile procédé pour faire continuer le récit d'Ernesto par la deuxième voix narrative (Linda), puisque la fin du récit d'Ernesto se lit comme une introduction au récit de vie de la mère : « Mais non... Mais... Est-ce que tu veux m'écouter une petite minute, Ernesto ? Tu m'as prise pour cette femme en rouge et tu as tiré sur elle » (PC, 59). El Che, la troisième voix, s'adresse à Sami (dont l'identité n'est pas précisée, s'agirait-il d'un double de l'auteur ?) : « Mais... Mais Sami... Mais Sami... Sami, j'ai lutté contre cette obsession, écoute ! » (PC, 121).

Lorsqu'on examine la « sémantique de la rue³⁷⁴ » pour reprendre la formule d'Henri Mitterand, surtout par rapport au phénomène des enfants de rue, c'est la violence qui arrive en premier. Celle-ci éclate, comme le montre l'incipit, d'abord au sein de la bande de ces enfants de rue, dont les plus faibles subissent la volonté et la loi des plus forts. Ainsi, Ernesto se retrouve dans la situation du « faiblard » (PC, 13), prêt à subir les coups et les brimades des autres. Il raconte à Oscar comment il se voit obligé de défendre, face à ses camarades, un pain rassis ramassé à côté d'une poubelle : « Moi, je défendais mon pain, c'est tout ! Il fallait le défendre, en plus le pain, tu sais comment il est, le pain ? Je défendais ce pain parce que je l'ai vu avant eux, ce pain, près d'une poubelle... mon Dieu ! » (PC, 13). L'ouverture du récit sur cette lutte pour le pain quotidien n'est pas anodine en ce sens que c'est cette bataille existentielle qui gouverne le quotidien des enfants marginalisés. La misère se lit sur le corps de tous ces enfants de rue dont le roman prend soin de décrire l'apparence physique. Aussi, il n'est pas étonnant qu'ils soient tous malingres. Riki, un caïd, « était maigre et court » (PC, 13), Juanito, le chef de bande, « était mince et grand, très grand, mais d'une telle minceur que quand soufflaient les vents, on avait l'impression qu'il allait, lui, se casser en dix morceaux » (PC, 19). Laura, la fille d'Eva Lorca, « est une maigrichonne » (PC, 19). Ou encore : « J'ai même eu l'honneur de rencontrer [...] le petit Arturo Nadal avec son pantalon noir suffisamment large pour habiller un éléphant, et lui-même était toujours maigre comme une punaise affamée » (PC, 44). Comme c'est l'exception qui confirme la règle, on rencontre tout de même un enfant obèse : « Donc, j'ai croisé Artemiro, mon

³⁷⁴ Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, op. cit., p. 195.

ami, et lui, la rue n'a pas réussi à le rabougrir, au contraire, elle a eu l'honneur de tellement le gaver qu'il s'est permis de devenir obèse, ce n'est pas fréquent, les gosses de rue obèses » (PC, 210). Mais ici, le surplus pondéral dessert plutôt cet enfant, il s'avère le plus faible, subissant sans pouvoir se défendre les pires brimades et humiliations de la part de ces camarades.

A l'instar du personnage écrivain dans *Filles de Mexico*, Ernesto recourt au lexique animalier pour caractériser la violence qui habite ses camarades :

Je ne les ai pas vus, eux, bourdonnante horde. [...] Et je n'ai pas encore fini de me parler à moi-même qu'ils m'ont déboulé dessus [...]. Il était coriace, Riki, et moi, le faiblard, moi, dis-toi que je ne faisais pas le poids devant cet *enragé animal* sans père ni mère, surtout que j'étais si peureux, moi. [...] Dès qu'ils me voyaient, *leurs poils se hérissaient*, ils *exhibaient leurs canines jaunes* et je sentais, dans le frémissement *de leurs pattes et de leur museau*, qu'ils ne songeaient plus qu'à larguer *des crottes* sur mon territoire. [...] Ils ne m'auraient pas épargné le pire si un adulte passant par là n'avait pas dit, Hé, vous là ! Lâchez-le ! Alors ils ont eu l'honneur de déguerpir en emplissant le quartier de leurs *abois* moqueurs » (PC, 13-15). (Nous soulignons)

Couard et physiquement faible, Ernesto évite la dynamique du groupe, il fait cavalier seul en optant pour d'autres moyens de survie tels que le vol (qui lui réussit bien) et la fréquentation des touristes pédophiles américains. Vu sous cet angle, on pourrait penser qu'il échappe à l'identité canine : « Moi, si tu veux, mon problème, c'est que j'ai vraiment dit non aux bandes, je savais qu'un petit poussin dans ce monde de chiens pourris, un poussin au doux duvet, se baladant seul, ce n'était qu'une bouchée pour les caïds... » (PC, 38). Néanmoins, il s'inscrit bien, d'un autre point de vue, dans cette identité collective, et ici, la métaphore canine se décline sous divers modes. Le bidonville El Paraiso semble devenir le repaire de la gent canine au sens propre comme au sens figuré : « Et moi, Ernesto, j'ai vu les carrioles cahotant le long de nos ruelles, entendu les abois des chiens car il y a trop de chiens à El Paraiso » (PC, 15).

Dans ce contexte, Ernesto se met dans la peau d'un vrai chien, en adoptant par exemple, sa posture, sa démarche, induite par l'état déplorable des rues du bidonville en temps de pluie : « Je me suis mis à quatre pattes dans l'ornière fangeuse de l'une de nos tortueuses ruelles » (PC, 15). Ou encore : « Oui, je me suis retrouvé dans l'ornière fangeuse de l'une de nos ruelles, à quatre pattes, moi Ernesto, à quatre pattes, rampant dans l'ornière et buvant la fange, oui, sans en être dégouté, lapant la fange à la manière des chiens ... » (PC, 46). On peut donc penser que la vie des enfants de rue s'apparente à celle des chiens à tous points de vue. Sous l'effet de la drogue, Ernesto s'imagine être un chien, en aboyant parfois « oui, à la vraie manière des chiots, j'aboyais et je faisais partout, je levais la patte pour pisser contre tout ce qui avait l'honneur d'être debout ou en tas » (PC, 48). C'est aussi dans ce sens que s'insère l'amour surréaliste du petit Arturo Nadal pour les chiennes : « Lui, il avait trouvé son truc à lui pour vivre, il s'entourait des chiennes errantes, même les plus puantes, toutes couvertes de plaies, de puces ou de croûtes, il les adorait » (PC, 44).

La violence qui traverse l'univers de ces enfants de rue n'est pas que le fait des humains. Elle est aussi cosmologique, elle émane par exemple des manifestations atmosphériques, semant la désolation et la mort : « Tout à coup, le vent ! [...] Eh ben, c'est que le ciel, fou furieux depuis le lever du jour, a enfin décidé de nous pisser dessus [...] C'est qu'il y avait aussi de la grêle, de gros grains de grêle, on aurait dit des balles qu'une troupe d'occupation nous larguait dessus » (PC, 15-16). Ces voix enfantines, habituées à la violence, ont en effet tendance à percevoir toutes les manifestations de Dame Nature en termes de violence : « Tel un énorme fauve sur sa proie minuscule, la nuit nous est tombée dessus » (PC, 67) ou encore : « Le jour de

notre mariage, mine de rien, le soleil commençait à rougir le ciel vers l'ouest, on aurait dit un étang de sang. J'aimerais voir le sang du ciel le soir, mais la nuit n'allait pas tarder » (146-147). La nuit noire et le sang du soleil fonctionnent ici comme des métaphores de la violence mortifère. Outre le feu (l'incendie qui ravage les cabanes des bidonvilles), ces métaphores se retrouvent aussi dans la « passion dégoutante » du borgne Leonardo Escobar (celui-ci n'est autre que le père d'Ernesto) qui collectionne les vêtements des gens ensanglantés : « les murs étaient littéralement recouverts de chemises et de pantalons maculés de sang, le sol jonché de chaussures, de bracelets, de casquettes, etc., qui avaient en commun d'être, comme les vêtements maculés de sang » (PC, 108), ou encore dans « L'excitante odeur du sang des tués, dans la dopante atmosphère de mort créée par tous ces objets rouges du silence des flingués » (PC, 112) ; elles se déclinent également dans les peintures de l'artiste Lucia Aguilera enduites de « goudron », dans ses « dessins en noir et blanc sur ce noir goudron et les dessins, c'étaient des visages, rien que des visages, certains étaient des visages de morts, d'autres des gens hurlant de douleur [...] » (PC, 185).

Le Paradis des chiots décrit l'existence de divers personnages enfants, en mettant en relief la psychologie, le tempérament, bref l'individualité propre à chacun d'eux. Parmi ces enfants, il en est qu'on peut considérer pour ainsi dire comme des enfants de rue à demi-temps, tels qu'Ernesto et Laura qui, après l'errance quotidienne, peuvent rentrer chez eux : « Laura et moi pas pareil, on errait dans la rue mais on avait nos mamans qui avaient un nid suffisant pour deux au moins. On avait de la chance » (PC, 153). D'autres passent pour de véritables enfants de rue, en ce sens qu'ils ont surgi un beau jour à El Paraiso, sans que l'on sache d'où ils viennent :

« Riki, lui, c'était un vrai gosse errant, on ne savait pas où il était né, ni qui étaient ses parents, Riki, lui galopin de la rue » (PC, 153). Juanito, le meneur en chef, est logé à la même enseigne : « un autre gosse sans horizon, ni père ni mère, ni hier, ni demain, surgi un beau matin à El Paraiso, Juanito sans valise » (PC, 19). Le petit Arturo Nadal, lui, se distingue par son amour et ses relations sexuelles avec les chiennes, étant donné qu'il vit de la vente des chiots issus de ses relations. On voit ici que le récit du narrateur Ernesto de 14 ans prend par endroits des allures fantasmagoriques. Gabriel Bastos Wende, alias El Supremo a aussi ses particularités : cet enfant, qui a « eu la quille droite rognée aux trois quarts » (PC, 154) après avoir sauté sur une mine dans la région contrôlée par la guérilla, a survécu « avec les images de sa maman qu'on violait, de sa sœur qu'on violait, de son père qu'on étripait » (PC, 154). Dans la rue, il opère une rapide métamorphose : « au début assez craintif mais devenu très vite un crâneur de la rue, mendiant en exhibant son moignon et il disait, Donnez à l'orphelin qui a une jambe raccourcie, donnez ! » (PC, 154). Il semble avoir un côté attachant qui s'insère en réalité dans l'une des caractéristiques de la ville comme lieu bruisant de rumeurs. Ernesto le décrit comme l'oreille de la ville : « Il connaissait tout le monde et avait dix mille oreilles qui se détachaient de son corps pour courir toutes les rues à la recherche de petites histoires » (PC, 154).

À travers le récit de Linda, *Le paradis des chiots* met aussi en évidence le sort des gamines de rue, livrées à la prostitution et à l'appétit sexuel des adultes de tout acabit. Le nom du bar « *La Planète des gamines* » porte la marque de l'ironie visant à exprimer le cynisme pervers et la cruauté du monde adulte. On sait que l'expression « La planète des enfants » désigne en réalité un lieu, un espace qui accueille les

enfants en détresse, soucieux de leur bien-être physique et moral. Mais ici, le sens de « *La Planète des gamines* » est plutôt subverti, ce bar est un lieu d'exploitation sexuelle des gamines. Le discours du propriétaire du bar à l'endroit de Linda témoigne bien de son cynisme pervers :

Alors Ticasto, le gérant, il est venu s'asseoir près de moi, fumant un cigarillo. Ma gamine, tu connais El Che depuis quand ? Aujourd'hui. Bon est-ce que tu as envie de t'amuser comme les copines ? Parce qu'elles s'amuse ! Tu as déjà bossé dans ta vie ? Je suis direct pour gagner du temps, on peut tout conclure avant que ton Che ne finisse de larguer sa chiasse dans mes waters. Hé, confie ton petit destin à Ticasto et Ticasto fera de toi une perle. Toutes ces gamines, moi, je les ai repêchées dans la fange, je te jure, pour leur donner une seconde chance » (PC, 63).

Le récit d'enfance de Linda permet de comprendre pourquoi ce personnage féminin, devenu adulte, ne peut plus se soustraire à l'emprise de la prostitution, des plaisirs de la chair. Déjà enfant, au moment de sa fugue, elle déplore l'atmosphère normale, sérieuse du bar « *Las Palmas* » : « Et toujours rien de particulier dans ce bar [...] Rien de ces odeurs et de ces scènes qui, dans les bouis-bouis des mauvais quartiers, te font sortir la langue pour lécher le miel dégoulinant de la crasseuse peau de la vie » (PC, 71) ; elle est plutôt fascinée et attirée par l'ambiance lascive et sulfureuse du bar « *La Planète des gamines* » : « Et *La Planète des Gamines*, ce bar pourri, il venait toujours m'assaillir, ripopée d'odeurs répulsives et d'images lascives, il venait donc, ce bar, me tendre la main, il venait tout nu, il venait, et je l'entendais, ce bar, me dire, Viens avec moi, viens vivre !. » (PC, 74). Dans cette perspective, les images dessinées par Linda à la demande de son protecteur El Che révèlent à quel point cette enfant est sous l'emprise d'une obsession sexuelle dont elle ne peut sans doute se libérer toute seule :

Un jour, El Che m'a dit. Je t'achète un cahier et des feutres, tout ce que tu as là, dans ton ventre, ma toute gamine, tu vas le dessiner, tu vas le faire pour moi, n'est-ce pas ?

[...] ma main droite, elle n'a pas eu besoin de moi pour libérer sur les pages des images perverses. Des femmes au bec-de lièvre qui s'envoyaient en l'air avec des éléphants, des gamines qui copulaient avec des phoques, des femmes à deux sexes, des femmes couchées sur la plage, les cuisses ouvertes à la mer d'où des anguilles sortaient pour s'engouffrer dans leur sexe. [...] je ne savais dessiner que ça, des femmes brûlant tout devant elles, laissant parler plus haut que le tonnerre leur chair insatiable (PC, 73).

Outre l'histoire de Linda, qui se déroule dans le passé, le parcours social de Laura n'est pas moins émouvant. Laura et sa mère partagent le destin d'être des figures des marges. Tout comme sa mère, Laura se livre à la prostitution. Elle couche non seulement avec ses camarades de rue, qui attestent qu'elle a un « vaste territoire intérieur », mais elle se « donnait à tout le monde, oui, elle accueillait tout le monde en elle, même des adultes, même des pères de famille » (PC, 31-32) sans oublier les hommes qui fréquentent sa mère dans sa cabane. Mais sa vie de prostituée devient beaucoup plus compliquée lorsque sa maman vend sa cabane et décide de partir à l'Étranger pour continuer sa prostitution. Ici aussi, l'enfant narrateur Ernesto semble se démarquer des autres enfants de rue par sa sensibilité et sa vision des choses. Ainsi, il éprouve de la pitié pour Laura, contrainte d'accueillir chaque jour beaucoup de clients dans la cabane d'une vieille prostituée à la retraite. Mais ses sentiments bienveillants ne semblent pas recueillir l'adhésion de ces femmes, qui apparemment s'accommodent bien de leur métier de prostituées. Lorsqu'Ernesto propose à Laura de venir habiter avec sa maman afin d'échapper à son calvaire de prostituée, elle réagit en ces termes : « [...] comme tu es bête si tu crois que je vais quitter mon château pour la niche de ta mère » (PC, 181). Quant à la mère d'Ernesto, elle ne s'émeut guère du sort de Laura :

La nuit, j'ai dit à Maman, Laura est en prison chez la mamita de Juanito, elle a trois personnes, la vieille vendeuse à la retraite et ses deux maris, à elle Laura, elle les a

tous les trois sur le dos, je veux dire qu'ils vivent d'elle et en elle et j'ai précisé, Je n'invente pas, j'ai vu dans son œil gauche un brin de tristesse, est-ce que tu peux accepter qu'elle vienne vivre ici ? Maman m'a regardé, Vivre ici ? Mais elle vivra de quoi si tu trouves qu'elle ne doit pas vivre de ça et faire vivre des gens qui l'aiment ? Comment je te nourris, toi ? (PC, 180)

L'enfant de rue a-t-il une chance de sortir de ses conditions marginales ? *Le paradis des chiots* s'achève sur une note qu'on peut qualifier de pessimiste. Mais ce pessimisme se justifie par le fait que le roman n'a pas voulu ériger en héros ces enfants fragiles en leur prêtant par exemple des actes audacieux ou épiques à travers lesquels ils triompheraient tout seuls de leur marginalité. En refusant l'héroïsme, le roman donne à comprendre que le bonheur de ces enfants de rue dépend avant tout de la bienveillance du monde adulte à leur égard, d'où la présence dans la narration de quelques personnages généreux qui ont essayé de sortir de la rue certains de ces enfants, parmi lesquels figure Ernesto, le seul à avoir une fin heureuse grâce à sa rencontre avec la femme l'artiste : « Lucia Aguillera m'a dit, Je t'emmène, tu vas vivre chez moi, les chaînes, c'est fini, tu vas vivre chez moi » (PC, 223) Quant aux autres enfants, à l'exception de l'unijambiste, victime de la violence de la rue (il a été fauché par une balle perdue), on peut penser qu'ils resteront aussi longtemps esclaves de la rue, pessimisme que partage Ernesto dans l'excipit du roman : « Un jour, tu verras, El Paraiso ne sera plus habité que par les chiots, ce sera leur paradis » (PC, 223). De plus, le verbe « pleuvoir », dernier mot de l'excipit, recèle un sens métaphorique dans la mesure où il renvoie aussi à ce pessimisme : « Et Juanito a toussé en même temps que sa mamita, et dans l'œil de riki comme dans celui de Laura, j'ai vu, je l'ai bien vu, le petit nuage, et j'ai dit, Il va encore pleuvoir » (PC, 223).

Cette peinture des enfants délaissés, nous l'avons déjà souligné, présente une dimension internationale, on peut y lire également la vie des enfants de rue d'autres espaces géographiques et culturels, notamment africains.

Mais dans son dernier roman, *Al Capone le Malien*, Sami Tchak va tourner le dos à son discours allusif à l'Afrique en implantant le récit dans l'espace africain.

CHAPITRE V

RETOUR À L'ESPACE AFRICAIN : QUELLE SIGNIFICATION ?

En guise d'introduction : Un aperçu des comptes rendus

Un regard sur les recensions consacrées à *Al Capone le Malien* à sa parution montre que ce dernier roman de Sami Tchak retient l'attention, moins par l'écriture que par son ancrage total dans l'espace africain. La focalisation sur ce que d'aucuns qualifient de « retour aux sources », élément certes nouveau, mais insignifiant dans l'esthétique de l'auteur était sans doute prévisible, d'autant que nombre de lecteurs et critiques attendaient longtemps de ce dernier un roman installé dans un cadre africain. Dans ce sens, la publication d'*Al Capone le Malien* va sans doute le réconcilier avec cette partie du public ayant du mal à comprendre qu'un écrivain africain puisse tourner le dos à son pays, à son continent d'origine :

Le silence assourdissant sur le Togo me paraît l'aveu le plus explicite de son appartenance à son pays. Sami Tchak nous laisse une porte de sortie ; il nous signifie qu'il y reviendra de façon plus positive : ce n'est qu'une question d'heure, de temps. Le romancier togolais est un homme prudent, joueur et jouisseur : un homme à masques. Il rêve tout haut d'écrire un roman qui satisferait l'attente des siens, un roman pour ainsi dire de préférence nationale. Sans doute est-il en train de fourbir ses armes³⁷⁵.

La mise en relief particulière du référent africain dans les divers comptes rendus fait penser aux tenants de la thèse selon laquelle un roman est seulement « 100% africain³⁷⁶ », lorsque son intrigue est située dans l'espace géographique africain. À vrai dire, les lecteurs et les critiques, qui s'enthousiasment outre mesure de ce retour aux « sources africaines », semblent faire une lecture superficielle d'*Al Capone le*

³⁷⁵ Nimrod, *La Nouvelle Chose française, op.cit.*, p. 73-74.

³⁷⁶ Voir « Sami Tchak signe un roman 100% africain : Al-Capone, le Malien » : <http://www.rfi.fr/emission/20110221-2-ecrivain-sami-tchak>

Malien dans la mesure où ce roman, quoique entièrement immergé dans l'espace africain, – on le verra – n'échappe pas aux traits éminemment transculturels de l'écriture tchakienne. Autrement dit, il s'inscrit dans le droit fil d'une esthétique amorcée depuis *Place des Fêtes*.

En insistant sur le retour « aux sources africaines », les auteurs des comptes rendus donnent l'impression de célébrer le retour au berceau d'un fils perdu. C'est ainsi que Ayélévi Novivor note :

Exit les cages d'escalier, les caves de Paris et sa banlieue, lointaine aussi l'Amérique latine chère à l'écrivain togolais Sami Tchak et cap sur l'Afrique de l'Ouest, sur le Mali plus précisément dans ce septième roman. [...] Sami Tchak réussit brillamment un changement de registre dans ce nouveau roman avec la mise en lumière de Donatien Koagne, l'escroc sibyllin. L'écrivain togolais inspirera peut-être ses pairs à la publication d'autres biographies romancées sur des personnages africains³⁷⁷.

Un autre compte rendu (publié sur le blog de Gangoueus) ne manque pas de faire ressortir le réel africain : « Disons-le tout de suite, Sami Tchak réussit là un très beau portrait de cette Afrique des coulisses, des arcanes du pouvoir. Celles du Cameroun principalement, quand est exploré le passé d'Al Capone, ce qui le définit³⁷⁸. » Liss, auteure d'une autre recension (publiée également sur son blog), s'enthousiasme beaucoup plus pour la première partie du roman qui plonge dans un pan de la mémoire africaine :

J'ai été moins séduite par cette seconde partie que par la première, plutôt poétique, qui propose "***un instant de sincérité de notre culture, de notre civilisation, telles qu'elles ont fonctionné depuis des siècles.***" (p. 71) Et dans la culture africaine, la parole est une maîtresse qu'il faut posséder, comme le fait habilement Namane Kouyaté. Dans cette partie le style même de l'écriture mime celui du griot, avec des

³⁷⁷ http://www.gensdelacaraibe.org/index.php?option=com_content&view=article&id=4613:lafrique-et-ses-escrocs-de-notoriété-internationale&catid=209&Itemid=200282.

³⁷⁸ <http://gangoueus.blogspot.com/2011/02/sami-tchak-al-capone-le-malien.html>).

répétitions musicales [...] L'autre aspect intéressant de ce roman, c'est que l'on peut, par endroits, entendre l'auteur s'exprimer sur la littérature, africaine en particulier³⁷⁹.

Même si Liss souligne la poéticité de cette partie du roman, son enthousiasme semble lié à une thématique qui renvoie au « mythe de l'authenticité des cultures africaines », à la figure du griot, l'incarnation du traditionalisme africain. Dans cette perspective, il est fort à parier que la référence mémorielle risque de donner lieu à une lecture culturaliste d'*Al Capone le Malien*. En outre, Liss semble ignorer que le métadiscours sur l'écriture traverse tous les romans de Sami Tchak et que la référence à la littérature africaine ici ne saurait constituer un élément particulier qui fonde l'intérêt de ce dernier roman.

Tirthankar Chanda aussi encense la nouvelle parution de l'auteur togolais. En témoigne le titre de sa recension : « Al Capone le Malien, le livre de maturité de Sami Tchak. » Après avoir fait état du retour « aux sources africaines », elle se concentre sur le référent africain du roman qui « livre un portrait de l'Afrique contemporaine où le clinquant et les faux-semblants de la modernité font oublier les valeurs qui ont fait jadis la splendeur du continent noir. Un récit allégorique du déclin et de la métamorphose de l'Afrique immémoriale des Soundjata Keita et des Kankan Moussa³⁸⁰. »

De tous les comptes rendus jusqu'ici répertoriés, c'est celui de J.M. Le Clézio (prix Nobel de littérature) intitulée « La gloire de L'Afrique » qui s'avère le plus enthousiaste au sujet de la représentation de l'Afrique :

³⁷⁹ <http://lissdanslavalleeedeslivres.blogspot.com/2011/02/al-capone-le-malien-de-sami-tchak.html>.

³⁸⁰ Tirthankar Chanda, « Al Capone le Malien, le livre de maturité de Sami Tchak », <http://www.rfi.fr/france/20110419-al-capone-le-malien-le-livre-maturite-sami-tchak>.

Nous sommes de plus en plus nombreux à suivre la comédie humaine de Sami Tchak, depuis son livre culte, «Place des Fêtes», jusqu'à ce nouveau roman, «Al Capone le Malien». Il parle encore ici de l'Afrique, il faudrait dire les deux Afrique, celle du glorieux passé des empires noirs du Soudan - Songhaï, Bornu, Mandingue; et celle, contradictoire et prosaïque, d'aujourd'hui, en proie aux ambitions politiques et à la corruption. Un continent à la dérive et à l'avenir incertain³⁸¹.

Le constat qui se dégage de la lecture des comptes rendus et recensions est qu'ils se focalisent sur la représentation de l'Afrique, ancienne et surtout contemporaine. Une telle focalisation donne à voir une approche essentiellement réaliste d'*Al Capone le malien*, laquelle risque d'en figer la lecture. Par exemple, Tirthankar Chanda estime que « tout en évoquant plus directement l'Afrique, *Al Capone le Malien* s'inscrit dans une esthétique de réalisme et de vraisemblance, devenue la marque de fabrique de l'art narratif du Togolais³⁸². » J.M Le Clezio, pour sa part, inscrit ce roman au registre de « l'engagement littéraire³⁸³. »

Il importe également de s'interroger sur l'appréciation tendant à qualifier *Al Capone le Malien* du « livre de la maturité » : « *Al Capone le Malien* est le livre de maturité d'un romancier au sommet de son art, un art où la hardiesse de l'imagination narrative est portée par l'érudition et le sens consommé du ludique³⁸⁴. » On est certes en droit de considérer le dernier roman d'un auteur comme celui de la maturité, si l'on admet que l'écriture arrive à maturité avec le temps. Néanmoins, *Al Capone le Malien* est, pour notre part, loin d'être le livre de maturité de Sami Tchak, étant donné que les éléments qui fondent cette maturité (selon Chanda) s'observent également dans ses autres romans, mais sous une forme beaucoup plus élaborée. On

³⁸¹ J.M.G. Le Clézio, « La gloire de l'Afrique », *Le nouvel Observateur*, du 5 au 11 mai 2011, p. 72.

³⁸² Tirthankar Chanda, « Al Capone le Malien, le livre de maturité de Sami Tchak », *op.cit.*

³⁸³ J.M.G. Le Clézio, « La gloire de l'Afrique », *op.cit.*, p. 73.

³⁸⁴ Tirthankar Chanda, « Al Capone le Malien, le livre de maturité de Sami Tchak », *op.cit.*

sent ici que ce jugement laudatif est lié au fait que ce roman se déroule en Afrique. La même appréciation transparait également chez J.M. Le Clezio :

Pour faire sortir le balafon sacré à Niagassola, il faut payer, et le prix, c'est un taureau à sacrifier. Tractations, colères feintes ou réelles, la comédie des traditions joue dans tous les registres [...].

Sami Tchak est au meilleur de lui-même, quand il fait vivre cette société archaïque, extravertie, dans tout son kitch (on pense parfois aux reportages photographiques du Sud-Africain Pieter Hugo au Nigeria)³⁸⁵.

Dans les entretiens qu'il accorde, Sami Tchak est amené à se prononcer sur son « retour aux sources. » C'est ainsi qu'à la question de savoir comment s'explique cette « rupture » dans son œuvre, liée au « choix manifeste d'un "retour aux sources" », il se voit obligé d'expliciter encore une fois sa conception transculturelle de l'écriture, surtout de l'espace³⁸⁶.

Nous allons, dans les pages qui suivent, procéder à une lecture qui s'attache à montrer qu'*Al Capone le Malien* s'inscrit résolument dans la continuité de l'esthétique transculturelle et transgressive de l'auteur. Notre démarche vise à orienter la lecture de ce roman dans une perspective beaucoup plus fructueuse que celle du

³⁸⁵ J.M.G. Le Clézio, « La gloire de l'Afrique », *op.cit.*, p. 72.

³⁸⁶ Il note :

« Je ne sais s'il s'agit réellement d'une rupture dans l'écriture elle-même, mais tous les romans que j'ai publiés avant *Al Capone le Malien* ont fait croire à certains critiques que mon pays d'origine le Togo, et l'Afrique en général ne m'intéressaient pas comme espaces d'inspiration. Pour d'autres d'ailleurs, ce choix constituerait l'une de mes « originalités ». Or, non seulement des références à des pays africains parsèment mes « romans latinos », que cette Afrique dans sa diversité insaisissable, sauf sous l'angle de fantasmes, projette son ombre dans mes textes, mais aussi j'ai toujours affirmé que je m'offrais comme un détour, à la manière d'un Balandier à propos de l'Afrique, par l'Amérique latine, moins dans la réelle Amérique latine que dans ses foisonnantes et imposantes littératures, je m'offrais donc comme un détour pour, peut-être, mieux comprendre des réalités qui me sont trop proches. Aujourd'hui, je m'estime, peut-être à tort ou par prétention (sans prétention, oserait-on écrire ?) suffisamment nourri par l'ailleurs pour me permettre de poser un regard sur quelques aspects du continent dont je suis issu. *Al Capone le Malien* est le premier résultat de ce « retour aux sources », dans [Sami Tchak, *Al Capone le Malien* : Entretien avec Sami Tchak à propos de son dernier roman *Al Capone le Malien* \(Paris, Mercure de France, 2011\).](#) Propos recueillis par Nathalie Philippe, <http://www.cultureessud.com/contenu.php?id=404>.

réalisme, qui se dessine dans les diverses recensions et qui peut induire une lecture erronée, comme c'est le cas chez Tirthankar Chanda : « Ce nouveau roman de l'auteur togolais est très différent de ses précédents récits – *Place des Fêtes*, *Hermina* ou *Filles de Mexico*, pour ne citer que ceux-là –, qui exploraient la diaspora africaine en France, le monde latino-américain³⁸⁷. »

Notons toutefois que seul le compte rendu de l'écrivain Alain Mabanckou a su saisir la ligne de continuité entre *Al Capone le Malien* et les romans précédents : « *Al Capone le Malien* est pourtant dans la ligne droite de l'univers de son œuvre en ce sens qu'il poursuit le projet de l'auteur qui consiste à anéantir les distances, à décortiquer les cultures avec une mise en scène des petites gens tourmentées dans leurs mœurs³⁸⁸. »

1. Traits transculturels

À l'instar des précédents romans, *Al Capone le Malien* est fortement irrigué par la veine transculturelle. Cela se manifeste tout d'abord sur le plan de la construction des personnages et de la configuration de l'espace. Le récit est bâti autour de divers personnages en mouvement, c'est-à-dire qui ont eu à effectuer la traversée de différents espaces. Dans ce sens, il est utile de rappeler que, comme dans *Filles de Mexico*, c'est l'expérience du voyage de l'auteur qui a inspiré l'écriture d'*Al Capone le Malien*, plus précisément son séjour en Guinée dans le cadre d'un reportage pour le compte d'un magazine. Sami Tchak dévoile sa source d'inspiration dans le paratexte : « À Jean-Luc Marty, qui m'a offert l'occasion de faire des reportages à Niagassola et

³⁸⁷ Tirthankar Chanda, « Al Capone le Malien, le livre de maturité de Sami Tchak », *op.cit.*

³⁸⁸ <http://blackbazar.blogspot.com/search?updated-max=2011-04-12T04%3A57%3A00%2B02%3A00&max-results=500>.

à Venise pour le Magazine Géo. » La mise en fiction de l'expérience personnelle de l'auteur se traduira évidemment par la construction du personnage narrateur voyageur, étranger, représenté par le journaliste français René Cherin, dont la mission est de faire un reportage sur le « Soso-Bala » à Niagassola pour un magazine. Mais ici, Sami Tchak brouille un peu les pistes en proposant un double dans la peau d'un Européen, dont le regard sur les réalités culturelles et sociales africaines s'inscrit dans la dynamique transculturelle de la narration. Outre le narrateur, on note d'autres protagonistes en déplacement tels que le photographe Felix, Fanta Diallo (« une certaine Malienne »), la Canadienne d'origine malienne en vacances dans son pays, Binetou Fall, l'un des Franco-maliens « membres d'une association baptisée les Enfants de Kankan Moussa », en quête d'identité. De même, Al Capone, le personnage qui a donné son titre au roman, baigne dans un univers éminemment transculturel. Son statut d'escroc et d'hédoniste invétéré implique une permanente mobilité de sa part. C'est dans cette perspective qu'il est qualifié de Malien dans le titre du roman, si l'on se rappelle qu'il est Camerounais. Sa présence dans le roman joue un rôle essentiel dans l'articulation de l'espace. Autrement dit, c'est grâce à ses mouvements que la narration n'est pas circonscrite à Conakry et au village de Niagassola, « situé près de la frontière nord de la Guinée avec le Mali, donc beaucoup plus proche de Bamako que de Conakry » (15), mais se déplace à Bamako, ville où opère l'hédoniste Al Capone.

Malgré l'abondance de la parole traditionnelle et l'impact du discours proverbial sur la narration, *Al Capone le Malien* ne déroge pas au recours aux références littéraires. Ici aussi, l'auteur reste fidèle à son esthétique axée sur la pratique de

l'intertextualité, la multiplication des personnages amoureux de la chose littéraire (personnages écrivains, personnages lecteurs, professionnels de la littérature).

1.1. Personnages écrivains

Dans *Al Capone le Malien*, les personnages qu'on pourrait qualifier d'écrivains ne jouissent pas d'un réel statut d'écrivains confirmés, comme c'est le cas dans les autres romans de Sami Tchak. Même si certains de ces personnages agissent dans le roman à un autre titre, leur rapport à l'écriture n'est pas dénué de sens dans l'économie discursive du roman. Par exemple, Dramane Kouyaté, le frère de Namane, n'est pas un écrivain à proprement parler. On peut le considérer comme un « écrivain », pour reprendre le terme de Roland Barthes. Il est l'auteur d'un « essai sur les traditions du Manding. » Cette publication est liée à ses activités juridiques et politiques. Magistrat de son État, il intervient souvent dans les commissions nationales chargées de faire la lumière sur les « graves entorses aux droits de l'homme » (15). Cette information provenant du narrateur René Cherin n'est pas isolée ; elle a pour ainsi dire une valeur proleptique. Au fil de la narration, le personnage Namane, défenseur des valeurs traditionnelles, rappellera aux siens l'existence de la « Charte de Mandé » qui garantissait les droits de l'homme dans l'Empire du Manding. Le lecteur attentif fait le lien entre les deux épisodes narratifs pour en décrypter le message : l'importance de la mise en place des structures et des instruments de gestion de la problématique liée aux respects des droits de la personne humaine sur la base des valeurs enfouies dans les traditions humanistes, démocratiques africaines.

Namane Kouyaté fait aussi état de son acte scriptural. On peut le considérer comme un écrivain occasionnel, mais son besoin d'écrire ne repose pas sur une quelconque ambition littéraire. L'écriture a ici une visée purement thérapeutique, en ce sens qu'elle est dirigée contre des chagrins d'amour, et motivée par des soupçons de jalousie à l'égard de l'épouse : « Je souffrais dans mon coin. Pour apaiser mon cœur, j'écrivais, en pensant à elle, j'écrivais des poèmes, je chantais surtout les jambes de ma Fatou. J'écrivais pour ne pas éclater en sanglots. Mais ma jalousie était toujours là, exacerbée, ma jalousie, scorpion furieux dans mon cœur » (29). Toutefois, ce besoin instantané d'écrire permet de montrer que ce personnage, maître de la parole traditionnelle, se soucie également de l'écriture. Et si l'on se réfère au personnage d'Heberto (dans *Hermina*), lequel tue de façon imaginaire les pères qui s'étaient limités à la magie du verbe, on peut dire que Namane, lui, incarne à la fois l'oralité (au sens traditionnel) et la modernité (la civilisation de l'écrit). Il n'est donc point surprenant qu'il énonce un vibrant commentaire métacritique relatif aux littératures africaines :

Les littératures africaines sont rarement à la hauteur de nos héros. Tu ne verras personne au Mali consacrer un roman fort, dense, complexe à un personnage aussi riche et plein de contradictions que Moustapha Diallo, l'homme ancré dans nos valeurs les plus profondes et tout aussi séduit par la brillance du monde abâtardi. Nous sommes si riches culturellement, notre quotidien est une véritable féerie, même dans ses moments les plus tragiques. Mais pas de romans, ou si peu, qui expriment cette complexité. [...]

Beaucoup de nos écrivains africains, surtout dit francophones, produisent des caricatures sur leur pays et sur l'Afrique, rarement ou presque jamais ils ne créent des œuvres denses, complexes comme les grands auteurs latino-américains dont les pays connaissent pourtant des situations de violence encore plus dramatiques, qui ont traversé ou traversent des dictatures encore plus sanglantes. [...] Avec leurs choix de styles, de thématiques toujours dans l'esprit d'attirer l'attention du public et des critiques blancs, ils ne parviendront jamais à la hauteur de leur propre vérité. Il manquera à leurs écrits une âme que seul peut conférer à un texte un véritable ancrage culturel. [...] Nous n'avons pas les Garcia Marquez parce que, pour paraphraser Naipaul au sujet des écrivains indiens, une culture ne saurait dépendre

exclusivement d'une approbation extérieure, comme c'est encore le cas pour nos écrivains les plus en vue. Une telle situation ne permet pas l'émergence d'une création authentique. Un véritable écrivain est d'abord le produit d'une langue et d'un peuple, il écrit d'abord pour les siens, il aspire à entrer en communion avec l'âme authentique de sa société. [...]

Aucune littérature authentique n'est née à l'échelle d'un continent ni même d'un pays exclusivement dans les langues d'emprunt. [...] On n'aurait pas eu, autrement qu'en russe, Pouchkine, Dostoïevski, Tolstoï. Autrement qu'en japonais ni Kawabata ni Mishima n'auraient existé avec autant de profondeur et de beauté. [...] Notre problème essentiel, c'est de n'être pas passés à la civilisation de l'écriture depuis des siècles. [...] L'écriture n'a pas été qu'une possibilité, mais l'étape décisive dans l'évolution de l'humanité. Parce que je suis fier de ce que je suis, je réfléchis aussi à ce qui a pu nous retarder par rapport à nos propres potentialités et vérités. L'oralité, le propre de l'Homme, est devenue le grand handicap des sociétés traditionnellement orales (160-162).

Ce point de vue soulève des interrogations fondamentales qui ne sont pas nouvelles au regard des divers discours critiques sur le roman africain. Certains points paraissent discutables, particulièrement celui relatif à la littérature authentique qui viserait d'abord le public local³⁸⁹. Mais la question essentielle qu'on pourrait retenir de ce long commentaire sur la situation inconfortable des écrivains africains est celle liée au traitement des thématiques portant sur les valeurs traditionnelles africaines, qui éveillent le soupçon de verser dans l'exotisme : est-il possible de nos jours qu'un romancier parle du griot, des féticheurs, du vaudou, des masques, de la tradition, etc.,

³⁸⁹ Kossi Éfoui s'inscrit en faux également contre la sempiternelle idée relative au public de la littérature africaine, partagé entre le public occidental (« public de raison ») qui n'a pas les mêmes attentes que le public africain (son « public de cœur »). (A propos de la question du public, voir Mohamadou Kane, « L'écrivain africain et son public », *op.cit.*, p. 8-31). La persistance de cette question s'explique par le fait que la littérature africaine d'expression française demeure toujours tournée vers l'extérieur (voir à ce sujet Ambroise Kom, « La littérature africaine et les paramètres du canon », dans *Études Françaises*, vol 37, n° 2, *op.cit.*, p. 33-44). Dans un article intitulé « Vers la transcendance », Kossi Éfoui, pense que c'est l'œuvre elle-même qui génère son propre public. Une certaine conception des rapports entre littérature et origine amène le critique à « produire des énoncés comme 'public de cœur' et 'public de raison.' » Pour lui, cette distinction comporte le danger de « figer une partie du lectorat dans une altérité irréductiblement close. Et dans la même logique elle assigne à toute œuvre, avant même sa constitution, un public originel, garanti, de cœur. » À son avis, même si l'œuvre romanesque n'est pas fermée aux références culturelles de son auteur, l'acte d'écrire implique le plus souvent une mise à distance, un « déconditionnement de soi, mise à l'épreuve permanent de l'image de soi dont nous avons hérité, des discours fondateurs qui nous ont collectivement structurés. », *Africultures* (« L'écrivain face à l'exil »), n° 15, février, 1999, p. 11-12.

sans que cela n'évoque tous les clichés, stéréotypes et images construits par l'Occident pour avilir l'Afrique ?³⁹⁰ De toutes les manières, cela demeure un défi à relever, et Kossi Éfoui semble indiquer la voie pour y arriver :

Il y a un danger qui consiste à dire « Je ne veux pas faire exotique ». Je refuse à qui que ce soit le droit de m'interdire de parler de marigots, de forêts, de Calebasses ! Si je décide de parler de tam-tam, je lui impose le même traitement qu'aux autres personnages et aux autres lieux. Il faut qu'ils deviennent véritablement des objets de fiction³⁹¹.

Comme nous l'avions déjà montré, certaines figures d'écrivains sont démystifiées, en devenant l'objet de discours railleurs de la part des narrateurs, ou en étant victimes d'humiliations de la part d'autres personnages. Dans *Al Capone le Malien*, Dramane Doumbia s'inscrit également dans la catégorie de ces personnages écrivains maudits pour ainsi dire. Il se présente lui-même comme « intellectuel grand écrivain », alors que le contexte donne à penser que c'est un marginal, un alcoolique qui se prend pour un écrivain. Le narrateur le décrit sous les traits d'homme vulgaire : « DD transpirait. Il se racla la gorge et cracha dans un mouchoir blanc tout sale. [...] Un pet échappa au grand Doumbia, ce qui offrit aux mouches l'occasion de prendre d'assaut le bar, de recouvrir en une seconde tout le corps dudit Doumbia » (285). L'apparition éclair

³⁹⁰ Il ne fait aucun doute que c'est la voix de Sami Tchak qui résonne dans ces propos de Namane Kouyaté sur les littératures. Sami Tchak a déjà posé ce problème au cours d'une discussion (sur le blog de l'écrivain togolais Kangni Alem) suite à un article publié par Ludovic Obiang et intitulé « Le roman subsaharien postcolonial ». Sami Tchak soulève cette interrogation par rapport à une célèbre citation de Mudimbe convoquée par l'auteur dudit article :

« Pour l'Afrique, échapper réellement à l'Occident suppose d'apprécier exactement ce qu'il en coûte de se détacher de lui ; cela suppose de savoir jusqu'où l'Occident, insidieusement peut-être, s'est approché de nous ; cela suppose de savoir, dans ce qui nous permet de penser contre l'Occident, ce qui est encore occidental ; et de mesurer en quoi, notre recours contre lui est encore peut-être une ruse qu'il nous oppose et au terme de la quelle il nous attend, immobile et ailleurs. »

« Toute la question est là. Et même quand on croit écrire en s'inspirant de ce qu'on appelle les valeurs profondes africaines, masques, forêts, initiations, rites, etc., jusqu'à quel point on a réellement échappé à l'ensemble des discours construits sur l'Afrique et les Africains pris dans leur abstraction? » (<http://togopages.net/blog/?p=2319>), *op.cit.*

³⁹¹ « Kossi Efoui: La littérature africaine n'existe pas », *op.cit.*, p. 141.

de Doumbia dans le roman ne permet pas de saisir tous les contours de son personnage, perçu comme un « ivrogne » par certains, mais comme un « génie incompris » par le narrateur. Mais plus que le personnage, c'est le discours mis dans sa bouche qui semble plus important. A vrai dire, il s'agit d'un personnage alibi dont l'auteur se sert pour articuler un métadiscours sur la littérature. En effet, Doumbia se décrit comme l'écrivain qui s'attache à dire la vérité du social, à mettre le doigt sur les plaies puantes de la société³⁹² :

[...] parce que DD est un intellectuel grand écrivain que personne n'a encore eu le courage de publier, parce que ce que moi j'écris sur le Mali, sur Bamako, [...] ce que je raconte, ça n'a rien à voir avec les images vendues aux touristes naïfs qui viennent ici avec l'espoir de tremper leur âme dans l'innocence de tout un peuple. Moi je dis nos plaies et nos plaies sont vilaines. Je rentre dans la merde de notre société à la manière des mouches, vous comprenez ? Et je vous dis qu'à Bamako comme à Paris les éditeurs ont peur de mes œuvres, mais je les dédie aux temps à venir qui seront plus dignes de moi. [...] C'est pourquoi j'écris mon œuvre unique dans la forme et dans le fond, une œuvre qui fera forcément date (p. 284-285).

Un auteur réel est également convoqué dans *Al Capone le Malien*, non pas sous ses traits physiques, mais à travers la référence à un de ses articles engagés, publié dans un quotidien national. Même si cet écrivain n'est pas nommément désigné, le lecteur peut penser qu'il s'agit du Camerounais Mongo Beti. La convocation de l'article de cet écrivain « exilé », lequel fustige la mal-gouvernance dans son pays d'origine, permet de montrer l'effet des écrits dits engagés de ces écrivains africains « exilés » en Occident. La réaction suivante provient d'un ministre qui se sent directement visé par les attaques de l'écrivain : « Donc toi aussi tu n'as rien d'intéressant à faire et tu lis les salades de cet énergumène d'écrivain ? [...] Je le connais, tu sais, celui que tu

³⁹² Ce métadiscours sur l'écriture est également déjà perceptible dans le roman *Filles de Mexico* par la voix Deliz Gamboa, écrivaine du social, dont l'engagement va aux « vies minuscules ».

appelles un écrivain, un de ceux qui, ni là-bas, ni ici, ne sont rien du tout, fantômes qui pondent des livres sans vie. Joseph, tu veux que je te dise ce que j'en fais, moi ? J'encule ton plumitif qui croit que l'Histoire nous enculera, nous » (209-210).

1.2. Personnages lecteurs

Le narrateur, le journaliste français René, affiche une étrange posture de lecteur, qui se démarque un peu des autres personnages tchakiens, grands passionnés de la lecture. Lecteur de *L'Homme sans qualités*, il affirme s'intéresser à ce roman de Robert Musil par snobisme : « Je me couchai sans me brosser les dents, ni tenter de feuilleter le premier tome de *L'Homme sans qualités*, roman que, par snobisme, je m'étais juré de lire » (142). Cette posture est peut-être révélatrice de ses capacités de lecture limitées, en ce qui concerne la grande littérature ; René aura l'honnêteté d'avouer ses difficultés à entrer dans le roman de l'auteur autrichien. Il n'est donc pas surprenant qu'il n'émette aucun point de vue, aucun commentaire sur ses lectures. Il se contente le plus souvent de faire état des différentes situations de lecture, où ce roman lui permet de tuer le temps ou de lutter contre l'insomnie : « Je suis parti, un peu vexé, alors qu'elle ne me devait rien. J'ai repris *L'Homme sans qualités* pour surtout m'en servir comme d'un somnifère » (229). Comme le plus souvent dans les romans de Sami Tchak, la description ou la mention des situations de lectures s'avère un procédé pour insérer une citation dans la narration. La posture de René s'inscrit aussi dans cette tradition :

Je me provoquai une insomnie, alors je décidai de lire un peu. Je retrouvai mon *Homme sans qualités* : «L'instinct primitif du masque et de la métamorphose, l'un des plaisirs de la vie, s'offrait dans toute sa pureté, sans soupçon de cabotinage ; si puissant même, que l'habitude bourgeoise de bâtir des théâtres et de faire du spectacle un art que l'on se paie pour une heure ou deux lui apparaissent, à côté de

cet art de la représentation inconscient et continue, comme quelque chose d'absolument fabriqué, de décadent et d'incomplet. » (259-260).

L'intertexte ici convoqué assume une fonction illustrative : il laisse transparaître le risque de métamorphose chez René, qui se laisse fasciner outre mesure par le pouvoir clinquant de l'hédoniste Al Capone.

Dans *Al Capone le Malien*, on observe très peu de références littéraires, au total trois romans et un essai, tous des ouvrages célèbres. Le recours au roman *Le monde s'effondre* de Chinua Achebe a pour effet de souligner l'attachement de son lecteur aux valeurs culturelles africaines, mais aussi de jeter un clin d'œil critique sur les réactions déplacées du photographe Félix, qui s'indigne et proteste avec énergie contre la proposition de Namane de les faire sacrifier un taureau avant d'accéder au sanctuaire du balafon sacré. Le contexte de tension entre les personnages issus d'horizons culturels différents, où Dramane Kouyaté est parti chercher le roman de Chinua Achebe pour en commencer la lecture, donne à saisir le sens de cette référence littéraire. Lorsque Namane Kouyaté s'est senti froissé par le comportement irrévérencieux de Félix, son frère Dramane essaie de le calmer. Alors celui-ci va chercher le roman de Chinua Achebe : « Il en ressortit aussitôt avec un livre de format poche qu'il se mit ensuite à lire ostensiblement, assis sur une chaise devant la porte du sanctuaire du Sosso-bala. De mon siège, je pouvais voir et déchiffrer le nom de l'auteur et le titre du livre. C'était *Le monde s'effondre* de Chinua Achebe, dont je n'avais jamais entendu parler » (67-68). Le narrateur, on le voit, est dans une totale ignorance, il ne comprend sans doute pas pourquoi Dramane entame la lecture de ce roman dans une telle situation conflictuelle, mais le lecteur averti en saisit pleinement

le sens : ce lecteur de Chinua Achebe ne pense-t-il pas en son for intérieur que leur monde est en train de s'effondrer, parce que des étrangers viennent manquer de respect à ce qu'il fait leur plus grande fierté, à ce qu'il y a de plus sacré pour eux ?

La référence à *L'homme sans qualités* sert à opérer un changement dans la perception des personnages. En effet, René n'est pas le seul lecteur de Robert Musil. Lorsque Sidonie, (la princesse Koagne) l'alliée de l'escroc international et l'hédoniste Al Capone, en découvrant *L'homme sans qualités* sur la table de René, lui fait savoir avec enthousiasme qu'elle a déjà lu les deux tomes de ce roman, elle l'amène à poser un nouveau regard sur elle : « Cette information, qui n'avait en soi rien de particulier, s'érigea, rapportée à elle, en une nouvelle énigme dans ma tête. « Tu as lu *L'Homme sans qualités* de Robert Musil ? » [...] eh ben ! Une tranche de culture qui me déboussolait, moi qui aurais préféré continuer à voir en elle juste une belle femme habituée aux bombances » (143). De plus, le journaliste n'hésite pas à reconnaître ses limites intellectuelles : « Je dois lui avouer que j'avais du mal à entrer dans ce roman très intellectuel. "Ce n'est pas *L'Étranger* de Camus, c'est vrai", reconnut-elle avec une certaine condescendance » (143).

A ce stade de la narration, même le lecteur est surpris de voir la femme hédoniste afficher une telle culture littéraire. Mais cet effet de surprise sera dissipé plus tard, lorsque celle-ci, en faisant le récit de sa vie, révèle qu'elle avait fait des études littéraires à l'Université de Yaoundé jusqu'en année de licence qu'elle n'a pas achevée, et que malgré cet abandon, elle a continué d'entretenir, d'approfondir sa culture littéraire : « Car par lucidité, j'avais déduit qu'une culture libre et consistante me serait plus précieuse que des diplômes dont je n'avais pas besoin ni pour bosser ni

pour vivre. [...] J'avais le niveau par ma culturelle personnelle d'un docteur en littérature » (233). On remarque ici aussi que, chez Sami Tchak, la culture littéraire est valorisée sans restriction, alors que les gros diplômés sanctionnant des études littéraires sont parfois présentés comme peu bénéfiques³⁹³, même si l'on y rencontre des personnages affublés du titre de professeur de littérature. C'est aussi dans cette perspective qu'il faut situer Binetou Fall, docteur en littérature en France à 26 ans (au chômage), quand bien même le choix de ses études littéraires est surtout motivé par la quête identitaire :

Ensuite, j'ai fait mes études à l'Université de Paris VIII-Saint-Denis, où j'ai obtenu mon doctorat en littérature. Et puis, comme tu le sais, le chômage. [...]. Ces liens avec mes deux pays africains m'ont incitée à lire tout ce qui me tombait entre les mains au sujet des royaumes et empires du Manding. Mon choix des littératures africaines pour mon doctorat participait de la même démarche (262).

René, le narrateur se montre très passif. Rappelons que Namane Kouyaté lui a une fois administré une leçon de morale et de vie à partir de sa passivité, de son incapacité à dire non, lors de leur visite nocturne en brousse : «René, c'est parce qu'il y a des gens qui n'osent dire non que l'abus est devenu une règle générale. René, si tu es ici, condamné à m'écouter, c'est ta faute. Donc, tu m'écouteras jusqu'au bout » (78). Outre cette passivité, il se fie trop aux apparences du monde. C'est ainsi qu'il se laisse fasciner par Al Capone au point de le suivre. C'est sans doute cette personnalité incertaine qui explique aussi son regard empreint de clichés, de stéréotypes sur les femmes. Sur ce point, il semble incorrigible. On vient de montrer qu'il pensait qu'une femme hédoniste ne peut pas être dotée d'une culture littéraire. De la même manière,

³⁹³ Dans *Places des Fêtes* aussi, le jeune narrateur raille des immigrés africains de Paris, diplômés en lettres ou sciences humaines, qui végètent dans le chômage. .

René se trouve de nouveau désarçonné par la culture littéraire d'un autre personnage féminin, Fanta Diallo, qu'il a sans doute jusqu'alors perçue comme une femme légère. Il faut noter que celle-ci représente l'un des rares personnages tchakiens issus du monde scientifique et technique (elle est informaticienne de formation). Mais le roman ne manque pas de souligner ses attaches familiales avec un professionnel de la littérature, notamment avec le père, qui enseigne les lettres à l'Université de Calgary (Canada). Un jour, elle a eu l'occasion d'épater René avec ses connaissances littéraires en donnant son point de vue sur *L'Homme est un grand faisan sur terre* de Herta Müller, roman qui fait aussi partie de la bibliothèque du narrateur : « Je suis en train de lire *L'homme est un grand faisan sur terre* de la nana germano-roumaine nobélisée. Je n'avais rien lu d'elle avant son prix, j'ignorais jusqu'à son nom. [...] C'est le premier roman que je lis de cette Herta Müller, mais si tous ses livres sont écrits de la même manière, ce sera aussi le dernier » (292-293). Ces commentaires appréciatifs – rarement articulés par les personnages lecteurs tchakiens au sujet de leurs lectures – produisent un effet bouleversant sur le narrateur :

Il y a des paroles en apparence anodines mais qui, sorties de certaines bouches, deviennent surréalistes. D'abord, j'eus l'impression d'avoir mal entendu ce que venait de dire Fanta Diallo. [...] Mais l'ombre de son importance, que je devinais maintenant à travers ses mots, m'intimidait. Je pensais remettre dans mon lit, avec l'arrogance du maître, un bel objet animé, je n'avais pas été préparé à me confronter à une personne qui soit capable de se hisser au moins à ma hauteur. Dans l'état où je me trouvais maintenant, soudain complexé, je ne pouvais répondre à sa proposition d'amusement (292-293).

Dans *Al Capone le Malien*, les personnages lecteurs n'échappent pas aussi au rituel de lecture : « D'habitude, après de telles virées, lorsque nous revenions au Mandé, nous consacrons au moins une demi-heure à lire quelques pages de *Tristes Tropiques* ou de *L'Homme sans qualités*. Mais cette nuit-là, Binetou fit une entorse à ce rituel

pour me proposer un article qu'elle avait trouvé sur Internet » (288). Il ne fait aucun doute qu'ici aussi, c'est Sami Tchak lui-même qui met en scène sa propre passion de la littérature à travers ses personnages lecteurs, qu'ils soient masculins ou féminins. Ainsi, sa voix semble résonner dans l'affirmation de Sidonie selon laquelle sa culture littéraire équivaut à celle d'un docteur en littérature, malgré le fait qu'elle ait abandonné ses études en année de Licence. Autrement dit, les études littéraires ne constituent évidemment pas un passage obligé pour acquérir une solide érudition littéraire. Les propos de Sidonie font penser à Sami Tchak qui, malgré sa formation de sociologue, fait montre d'une grande érudition littéraire.

Al Capone le Malien, outre ses traits transculturels, donne à voir également un univers de la transgression.

2. Fiction transgressive

Contrairement aux précédents romans de Sami Tchak, les traits transgressifs d'*Al Capone le Malien* sont atténués, dilués dans une écriture pondérée, assagie. La narration est certes traversée de scènes sexuelles, d'actes qui brisent les limites de la bienséance morale, mais ils sont déclinés le plus souvent sur le mode onirique. Namane Kouyaté soupçonne sa femme de sortir avec Yaya Camara, un homme beaucoup plus jeune, « aux multiples conquêtes féminines » (28). Ce soupçon de jalousie a été éveillé par un rêve, dans lequel la femme exprime ses sentiments à son jeune amant. Ici, le contraste avec les autres romans est saisissant, où une telle femme n'aurait aucune gêne à parler, de manière réelle, et ouvertement de ses relations sexuelles ou amoureuses. En outre, la femme adopte dans ce rêve un langage relevé,

hautement poétique, loin des obscénités et vulgarités auxquelles nous ont habitués certains personnages tchakiens :

Mais, alors que je rêvais à ce grand moment depuis des mois, que j'étais prête à traverser l'étendue de mes réticences pour que tu puisses m'emporter ensuite jusqu'au vertige sur les ailes de ta virilité aussi conquérante qu'une vague océane [...] Je m'asseyais nue, ouverte à l'assaut du langage cru de tes photos qui te montraient en gouverneur des féminités écloses telles de géantes fleurs. Tu ne pouvais savoir comme les larmes parfumées de mon temple rose t'appelaient, toi le beau chasseur embusqué. Mais jamais je n'avais perdu espoir. Je me voyais comme l'unique fleur dans le désert, dont le parfum embaumait la crête des dunes mouvantes, et toi comme l'unique abeille de ce désert odoriférant. Je me disais donc que, même si je me fanais, tu finirais par venir pour me revivifier avec les gouttes de rosée de ton dard béni. [...] J'ai eu raison : te voilà enfin, naguère nomade, maintenant sédentarisé en moi, ancré en moi par ta flûte divine dont tu te sers pour inviter les étoiles et la lune au-dessus de nos bruyantes communions' (26-27).

Le personnage narrateur René convoite intérieurement la femme de son hôte Namane Kouyaté, mais n'ose pas franchir ce pas. Aussi son désir ne se matérialise-t-il que sous une forme onirique : « Madame Kouyaté m'a réveillé. Je me suis levé, j'étais nu, elle aussi. [...] Je me suis longtemps baigné en elle. [...] Elle était d'une telle largesse d'esprit et de corps envers moi que je compris que j'avais avec elle mon refuge, ma ruche où je pouvais recueillir du miel chaud pour mon bonheur » (38-39). D'aucuns pourraient penser que le fait que René ne veuille ou ne puisse pas passer à l'acte soit liée à sa passivité chronique. A notre sens, le roman le fait apparaître à dessein comme un personnage transgressif onirique (notons que son rêve est répété) dans la mesure où René est conscient qu'une tentative de s'en prendre réellement à cette femme gênerait son séjour et sa mission en Afrique : « Je me suis mis à revivre mon rêve. Madame ne pouvait se douter de tout ce qui se jouait dans ma tête, de toute la tension de mon corps secret. Hélas, elle ne devait pas le savoir, hélas ! » (40).

L'assagissement de l'écriture dans *Al Capone le Malien* se traduit également par l'évacuation des descriptions audacieuses ainsi que par l'introduction de quelques personnages féminins qui repoussent dans un premier temps l'avance des hommes. Tel est le cas de Fatou Kouyaté qui a fait marcher son futur mari Namane : « Je lui ai parlé, elle m'a ri au nez. [...] D'ailleurs, elle fut d'abord méprisante envers moi, surtout son regard qui me ramena au plus bas de l'humain » (36-37). Binetou Fall, quant à elle, refuse de faire partie des conquêtes féminines du jouisseur Al Capone : « C'est un homme un peu bizarre tout de même, continuait-elle. Il est convaincu qu'il va réussir à m'entraîner dans sa quête effrénée des plaisirs sensuels. Je suis effarée par l'inanité des valeurs qu'il place au-dessus de tout. Incroyable ! » (148-149).

La construction du personnage d'Al Capone, qui n'a que faire des normes et principes axiologiques, s'inscrit bien dans la dimension transgressive du roman. Il s'agit d'un truand hors-pair, un hédoniste invétéré, qui ne cache pas son crédo : « Mon cher René, vis et laisse-toi vivre par la vie qui est là pour te tuer ! » (272). Nous avons montré dans les chapitres précédents que l'auteur Sami Tchak sait mettre une limite à la transgression de ses personnages, lesquels apparaissent le plus souvent comme des pervers inoffensifs. Al Capone s'inscrit également dans cette catégorie. Par exemple, il abhorre des pratiques telles que la zoophilie : « J'avais définitivement chassé la vieille Tantine Laure de ma vie après le scandale qu'elle avait provoqué en se faisant filmer en pleins ébats avec le berger allemand d'un touriste hollandais à l'hôtel Hilton, j'éprouvais parfois de la honte et de la colère » (217). De même, il n'est pas adepte des pratiques homosexuelles. Il se distancie même de ce phénomène, qui retient une attention particulière dans *Al Capone le Malien*. Contrairement aux

précédents romans où cette thématique est abordée de manière neutre, sans jugement de valeur, elle s'avère dans le contexte africain un sujet sensible, raison pour laquelle l'auteur adopte une nouvelle approche, axée sur la convocation des faits réels. Ainsi, cette stratégie lui permet sans doute de se prémunir d'éventuelles critiques qui le taxeraient de faire l'apologie de l'homosexualité, ou d'y être hostile. Il faut rappeler que l'immense majorité des Africains considère l'homosexualité comme une « perversion des Blancs » importée en Afrique ; ces Africains fondent leur argument sur le fait que cette orientation sexuelle serait inconnue dans les sociétés traditionnelles africaines.

Al Capone le Malien est, nous l'avions déjà dit, parsemé de récits de vie, narrés souvent par les personnages eux-mêmes. Certains mêlent fiction et faits réels. C'est ainsi que Sidonie, dans son parcours de joueuse, fait état de ses relations avec des personnalités haut-placées, notamment avec le ministre Frédéric Nwambeben. Dans le chapitre (*Scandale autour du petit trou*), elle relate les révélations de la presse locale au sujet d'éminentes personnalités supposées être des homosexuels :

Nous étions dans cette période de voyages et de folies légères lorsque quelques quotidiens nationaux avaient déclenché une grande tempête sur les alcôves des grands hommes. D'abord *La Météo* avec un titre comme « Homosexualité au sommet de l'État », puis *Nouvelle Afrique* avec « La liste des pédés », enfin *L'Anecdote* avec « Le top 50 des homosexuels présumés du Cameroun ». Cités noir sur blanc, des noms des ministres, de grands commis, de cadres d'entreprise, de riches hommes d'affaires. Des mois durant, tout le Cameroun tourna autour du troufignon de ces gens de haut rang. [...] Le succès commercial des journaux responsables de cette affaire était dû d'abord au fait qu'une grande majorité de la population tenait en haine les homosexuels réels ou supposés, puis à cette idée répandue depuis les indépendances du pays que la promotion vers les sommets de l'État passerait par des rites sodomiques prescrits par la loge maçonnique à laquelle tous les dirigeants et leurs thuriféraires appartiendraient. D'ailleurs un ethnologue de Yaoundé a cru assez spirituel de nommer ce phénomène « Promotion sado-magico-anale » [...] Officiellement, notre code pénal contient l'article 347 bis qui stipule que « toute personne reconnue coupable d'homosexualité, encourt un emprisonnement de six mois à cinq ans et une amende de vingt à deux cents milles francs CFA », Bon, on

n'a même pas besoin d'incriminer l'homosexualité de façon si officielle, l'opinion populaire suffirait à la punir de mort. (240-241)

L'insertion du discours médiatique dans la narration fonctionne comme gage de vérité, en ce qui concerne l'attitude sociale réprobatrice à l'égard de l'homosexualité ; le lecteur averti sait que l'information selon laquelle les quotidiens nationaux ont livré les présumés homosexuels à la vindicte populaire n'est pas une invention du personnage. Il s'agit d'un fait réel. Cette manière subtile de convoquer l'opinion sociale à travers l'espace médiatique s'observe aussi dans la séquence suivante, où résonne la voix réprobatrice d'une instance religieuse : au moment où le père de Sidonie (on verra qu'il est aussi homosexuel) est informé par un coup de fil troublant relatif à l'arrestation du ministre Frédéric Nwambeben, sa fille allume le téléviseur :

J'allumai la télé. Et, comme si tout entrait dans une cohérence accablante, je tombai sur la rediffusion de la dernière messe pontificale à la cathédrale Notre-Dame-des Victoires de Yaoundé de monseigneur Tonye Bakot. Ce jour-là le saint homme dénonçait, avec un verbe de feu, toutes les déviances qui rongeaient le Cameroun, il s'en prenait violemment aux pédophiles et à tous ceux qui « au sein de notre société, mettent tout en œuvre pour imposer les valeurs homosexuelles » (249).

Le roman s'appuie sur le fait réel en mettant en scène des personnages haut-placés aux penchants homosexuels. C'est le cas du ministre Frédéric Nwambeben qui avait essayé d'agresser sexuellement Al Capone :

Il eut une réaction inattendue : il éclata d'un rire jubilatoire en pointant son index gauche vers le visage de son ex-épouse qui s'esclaffa elle aussi. Soudain, il me saisit par la taille pour m'embrasser passionnément sur la bouche. Je sentis sur mes lèvres la moiteur de sa langue. Je dus me débattre pour lui échapper, tout mon corps parcouru par un frisson de dégoût, surtout quand il a dit, comme pour dévoiler toute la signification de son effusion : « Hum ! Tu es mignon, Joseph ! » (210)

Cette réaction d'Al Capone montre, comme nous l'avons déjà annoncé, que sa vocation hédoniste est dès le départ orienté vers les pratiques sexuelles « tolérables » aux yeux de la société. Même si, dans le roman, on ne le voit pas s'insurger ou

prendre position contre l'homosexualité comme il l'a fait contre la zoophilie, il fait siens, pour désarmer son agresseur, les propos assassins de l'écrivain « exilé » : « mais l'article de l'écrivain comportait une phrase que je m'empressai de lire : "Il faut faire sauter à la dynamite cette bande de sodomites au sommet de l'État." Le ministre perdit son rire, ses traits se rembrunirent » (210-211).

Sidonie n'hésite pas à décrire sans gêne des agissements homosexuels de son père Charles, qui entretient des relations obscures avec François, un bel étudiant de 22 ans : « Il entretenait avec Charles comme des relations de père et de fils. Mais au fil du temps, ces relations devinrent plus ambiguës, surtout lorsque François Fondoup se mit à téléphoner chez nous à n'importe quelle heure, même à 3 heures du matin, et qu'au lieu de lui apprendre les bonnes manières, Papa susurrail avec lui et s'habillait pour sortir » (233-234).

Tout comme des personnages homosexuels qui connaissent des fortunes malheureuses dans les précédents romans, le jeune étudiant François sera victime d'un meurtre odieux. Le crime n'est sans doute pas étranger à la brouille survenue entre lui et son partenaire. On pourra soupçonner la main de ce dernier, d'autant que François a osé révéler en public le type de relation qu'il entretient avec lui :

Alors, ce qui devrait arriver arriva : un jour François a débarqué devant le bureau de mon père et, à l'étonnement de tout le monde, s'est emparé d'une barre de fer pour se mettre à massacrer la vitre de la voiture de Charles. Au moment où les agents de sécurité ont tenté de le maîtriser, il a descendu son pantalon et son slip. « Cela ne vous regarde pas, c'est entre Monsieur Charles et « ça ». Il frappait fort de ses deux mains sur ses fesses nues. Les agents de la sécurité se sont mis à crier : « Hé, affaires-là, ce n'est pas nous qui allons régler ça ! Il faut voir directement avec le patron, parce que ça nous dépasse, ces choses là » (234).

L'inscription du social dans *Al Capone le Malien* peut être mise en relation avec son aspect transgressif dans la mesure où les fictions transgressives ne manquent pas

d'articuler une critique sociale³⁹⁴. Le sens du social, très marqué chez Sami Tchak, se traduit ici par l'insertion des personnages soucieux du sort des « petites vies, des vies minuscules, des vies sans relief » – formules chères à l'auteur – et qui s'insurgent contre les individus transgressifs dont les actes sont dirigés contre ces vies faibles : la voix de l'évêque dénonçant les pédophiles, les pères incestueux, des « pères qui allaient jusqu'à immoler leur progéniture sur des fétiches en bois ou en pierre pour renforcer leur pactes avec le diable » (249), en vue d'obtenir le pouvoir politique ou une « fortune miraculeuse » (249), ou celle de Doumbia, « l'écrivain du futur » qui inscrit son engagement au service de la vérité du social. Dans le roman, la défense des « vies minuscules » est particulièrement illustrée à travers la fillette Bi'Ntou Keïta, que sa maladie mentale a reléguée au rang de rebut de la société. Cette enfant est sans cesse soumise à toutes sortes de violences physiques, de brutalités dans son milieu. Le narrateur, témoin de ces scènes inhumaines, rapporte : « Soudain, un jeune Kouyaté [...] lui donna l'assaut, comme un animal qui voulait punir un intrus sur son territoire. Son pied atteignit violemment la fillette dans les côtes. [...] Le comble de la violence me fut offert, lorsque Souba, le boy chauffeur de Namane Kouyaté, surgit de nulle part pour balancer son pied dans le ventre de la petite malade mentale » (89-90). Tout comme l'écrivain Djibril Nawo qui se prend d'affection pour Antonio, l'enfant de rue dans *Filles de Mexico*, Dramane Kouyaté, le sage, l'humaniste, sort de ses gonds à la vue de cette maltraitance infligée à cet être fragile. Il se pose d'abord en moraliste, en rappelant qu'aucun humain n'est à l'abri des maladies handicapantes, de la déchéance corporelle : « Personne ne te garantit que tu échapperas à la folie, à

³⁹⁴ Sabine van Wesemael, *Le roman transgressif contemporain*, op.cit., p. 139 et suivantes.

la cécité, à la surdité, car tout vivant est au carrefour de tous les malheurs » (110). C'est aussi l'occasion pour lui de rappeler les valeurs humanistes inscrites dans les textes qui régissaient la vie des Manding :

Que sommes-nous devenus, gens de Niagassola, hein, que sommes-nous devenus pour ne même plus tolérer nos propres malades, hein, les miens, hein ? Voulez-vous que je vous rappelle quelques paroles du *Serment du Mandé*, prononcé par notre maître Soundjata en 1222, hein ? La charte des chasseurs disait : « Toute vie étant une vie, que nul ne s'en prenne gratuitement à son voisin, que nul ne cause du tort à son prochain, que nul ne martyrise semblable » (111).

3. Réflexions sur l'Homme

Dans son compte rendu, Tirthankar Chanda faisait remarquer : « *Al Capone le Malien* se lit comme une fable moderne [...] où se déploient, derrière les péripéties narratives, des interrogations fondamentales sur le Bien et le Mal, la vérité et le mensonge, incarnés dans le récit de Sami Tchak par les deux personnages centraux que sont Namane et l'escroc Al Capone³⁹⁵. » Cette appréciation, juste, ne doit pas toutefois faire oublier que l'interrogation sur la nature humaine, sur les rapports humains n'est pas nouvelle ici. Elle traverse toute l'œuvre de Sami Tchak, comme nous l'avons précédemment montré.

Dès l'ouverture du récit, le personnage narrateur, à son arrivée à l'aéroport de Conakry, fait des observations pertinentes, judicieuses sur l'orgueil, l'Égo de l'Homme, toujours flatté par un semblant d'importance qu'on lui accorde en raison de son statut social. Ces réflexions, inspirées par la posture de l'hôte Kouyaté venu le chercher, vont dans le sens de la thèse selon laquelle l'Homme est le plus souvent mû par le désir de reconnaissance :

³⁹⁵ Tirthankar Chanda, « Al Capone le Malien, le livre de maturité de Sami Tchak », *op.cit.*

Les policiers le connaissaient bien qui l'appelaient « Koro Kouyaté », « Chef Kouyaté », « Patron Kouyaté ». Il savourait tout cela avec une indifférence feinte. Je ne l'ai pas vu sourire une seule fois. Il avait gardé un air sévère, l'attitude d'un homme que la conscience de sa propre importance ne devait pas quitter une seule seconde ! Je me laissai, à son ombre, aller à me croire important moi aussi, au point de poser sur les passagers et le personnel debout ou assis dans ce salon un regard hautain. Mais ma propre vérité ne se fit pas oublier pendant longtemps. Ma présence en ce lieu appartenait à ces mensonges qui consolent parfois beaucoup de vies sans relief. Comme la mienne (14).

Les interrogations sur la nature humaine se cristallisent surtout autour de Namane Kouyaté, personnage traditionaliste, qui puise souvent dans le fonds de la sagesse ancestrale pour déployer des réflexions d'une grande profondeur philosophique. Mais il s'avère aussi moraliste, cherchant à infliger des leçons de morale à ses interlocuteurs pour les remettre à leur place. Certains épisodes narratifs, liés aux rapports entre les personnages étrangers et les autochtones, suscitent dans un premier temps chez le lecteur l'impression que le roman cherche à offrir à certains endroits une représentation naïve des Africains à travers Namane et sa femme, mais cette impression va être battue en brèche par un changement d'attitude chez Namane. En effet, l'accueil chaleureux et cordial réservé au journaliste René laisse transparaître le cliché de l'hospitalité légendaire des Africains, qui se plaisent aussi à accueillir et à traiter le Blanc comme un demi-dieu. En conséquence, ce dernier perçoit cette hospitalité comme allant de soi. Le sage guinéen aura l'occasion de faire la morale à ces étrangers, lorsque ceux-ci vont mal prendre la décision de les faire sacrifier un taureau pour pouvoir accéder au sanctuaire de Sosso-bala :

« René, il y a eu un malentendu entre toi et moi : tu crois m'avoir payé pour l'accueil, la chambre et le repas. Tu crois que nous avons voyagé à tes frais. Mais tu es arrivé chez moi dans le cadre du travail et il y a derrière toi un magazine. René, je ne peux offrir l'hospitalité à un magazine, car le magazine, c'est de l'argent qui appelle de l'argent. Tu n'as déboursé aucun sou, toutes les dépenses que tu as faites sont assumées par ton magazine, René » [...] C'est pourquoi je n'ai pas apprécié,

alors là pas du tout, que vous m'ayez pris de haut, Félix et toi, après que je vous avais parlé du sacrifice d'un taureau » (80-81).

L'objectif manifeste de cette représentation consiste beaucoup plus à mettre en évidence l'attitude arrogante, condescendante des « étrangers blancs », fondée sur une perception erronée de « l'hospitalité africaine. » C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la phrase (aux yeux du lecteur) pleine de vérité que Namane lance à sa sœur, qui veut jouer à l'humaniste, en s'apitoyant sur le sort de ces étrangers sommés de plier bagages : « Petite sœur, ton grand cœur t'induit en erreur. Apprends que ces gens-là ne sont étrangers nulle part, le monde leur appartient. Quand ils sont chez toi, tu es l'étranger. Quand tu es chez eux, tu es l'étranger » (70).

Fin observateur des comportements des créatures tant animales qu'humaines, Namane construit sa vérité sur l'homme en établissant les similitudes entre l'agir de ces deux espèces. Lorsqu'il amène René en pleine nuit dans la brousse, il découvre l'occasion de philosopher, dans ce sens, sur la vanité humaine :

Sa lampe de chasse illuminait la route sur toute sa largeur et attirait des crapauds sur lesquels il croit nécessaire de poser un brin de philosophie : « Les crapauds, tu vois comme la lumière les attire ? C'est ainsi que les voitures et les camions les écrasent la nuit. Les humains sont comment des crapauds, ils courent toujours vers les lumières et oublient les lourdes roues du destin. Et, quand ils sont écrasés, leur vanité éclate comme un ballon. Ce qu'il en sort, René ? Juste du vent » (75- 76).

Et c'est justement en raison de cette large vision du monde et des hommes qu'il ne se laisse pas impressionner par le clinquant de l'hédoniste Al Capone, même si, à son arrivée, il l'a réellement tenu pour un Prince, en l'accueillant avec tous les honneurs, en autorisant la sortie Sosso-bala pour lui.

Dans le roman, deux vérités s'affrontent à travers les personnages de Namane et d'Al Capone. Le premier abhorre la vanité humaine, incarnée par le prince hédoniste.

C'est pourquoi il ne peut être jaloux des richesses extérieures affichées par ce dernier :

Il m'a dit : « Jaloux, moi, du prince Edmond, VII, moi ? Non, René, non. Au contraire, dans la vie, ce torrent, qui depuis des millions d'années charrie des cailloux, de la boue, de la merde et de rares pépites d'or vers le grand océan de la mort, je ris plutôt de la vanité qui naît des provisoires victoires. Tout n'est que tonitruant pet de l'instant, ensuite le bruit s'estompe et l'odeur s'évanouit. Le vaniteux, après avoir tourné autour de sa propre ombre, se retrouve au point du départ, devant sa solitude. Mais mon père disait qu'on ne peut demander à quelqu'un grisé par le vin de palme d'arrêter de rire comme si le monde lui appartenait. Il faut lui laisser le temps de pisser, de chier, ou de vomir sur lui-même. Ensuite, s'il a réellement quelque chose dans le ventre, on le saura. S'il n'est que vide, on lui dira d'emporter sa puanteur ailleurs. Qui est réellement ce prince camerounais, hein René ? Le temps le dira » (297-298).

Al Capone, lui, explique sa méthode d'arnaquer les hommes (héritée de son maître Donatien), basée non pas sur la violence, mais sur la faiblesse de la nature humaine, d'où sa thèse :

Je jure que Do n'usait que d'une arme : « Al, l'homme est un être jouisseur par essence. Pour lui soutirer ce que tu veux, deviens juste l'esclave de ses appétits. » Nous ne faisons qu'offrir aux appétits des gens ce que leurs propres instincts appelaient. Jamais une méthode coercitive, jamais la violence, jamais. Qu'ils soient puissants ou faibles, mais surtout puissants, ils avaient traversé d'eux-mêmes la ligne rouge pour nous rejoindre dans la zone où les lois se taisaient (196).

Le roman met dans la bouche de ce personnage un discours qui assume et justifie son statut d'homme transgressif et décadent :

« Tu sais, l'idée la plus séduisante, mais aussi absolument fausse, c'est celle de la décadence. » [...] C'est une idée qui part d'un postulat fallacieux. Tout le génie scientifique ou artistique qu'on met à la développer est vain. Admettre qu'une société dégénère, c'est raisonner à partir d'un point de départ strictement fictif où elle aurait été idéale. Or, au-delà de tous les aspects théâtraux des évolutions de nos sociétés, les hommes aujourd'hui ne sont pas fondamentalement différents des tout premiers hommes connus de l'histoire humaine. Leur existence tourne autour des mêmes sentiments, des mêmes actes. »

Sur la table de Binetou Fall trônait *Tristes Tropiques* de Lévi-Strauss, format poche chez Pocket. « Il n'y aurait jamais de société idéale, il n'y en aura jamais. Le temps de l'Humanité est monotone. Les mêmes choses se répètent toujours à des endroits différents. Quelque spectaculaire que soit l'évolution scientifique et technologique de la société dans laquelle il vit, quelle soit la sophistication des instruments politiques

qui le régissent, l'humain ne sera globalement ni meilleur ni pire, mais simplement humain. Son présent et son futur sont au passé. » [...] Si tous les grands textes déjà vieux de quelques millénaires ou de plusieurs siècles continuent à nous parler assez profondément de nous et de nos sociétés, c'est parce que nous étions déjà tout entiers dans les humains qui les ont inspirés, ces textes. En littérature, comme en philosophie, sur les sociétés humaines, toutes les questions essentielles ont été déjà posées » [...] « Mon cher René, vis et laisse-toi vivre par la vie qui est là pour te tuer »(271).

En suivant la logique de ces personnages antagonistes, que tout oppose, on peut donner raison à chacun jusqu'à un certain point. Le récit s'achève sans que l'on puisse savoir ce qu'il serait advenu d'Al Capone. Mais si l'on se réfère au récit de son maître Donatien Koagne, un escroc réel, qui a connu une triste fin, la question de Namane « Qui est réellement ce prince camerounais ? Le temps le dira », trouverait sans doute un élément de réponse. Ici, le lecteur peut s'imaginer qu'il pourrait connaître une fin semblable à celle de son maître. Vu sous cet angle, Namane a raison de poser la question de valeurs dans la société. Mais d'un autre point de vue, il semble orienté vers le passé en s'accrochant à une sagesse ancestrale, laquelle peine à trouver une résonance dans le tourbillon du monde contemporain, ce qu'un personnage du roman a laissé entendre, lorsqu'il affirme : « Contre le clinquant de ce monde, nos armes sont dérisoires » (120). L'hédoniste, de son côté, a partiellement raison quand il affirme que l'Homme n'a pas fondamentalement changé sur le plan des valeurs et des normes. Mais est-ce une raison de s'accommoder de tous les vices de l'Homme ? Doit-on se résigner à croire que l'Homme est incorrigible pour toujours ? Vaste question philosophique...

4. Le mémoriel

La première partie du roman, « Au cœur du Manding » plonge le lecteur dans un pan du passé glorieux de l'Afrique. Toutefois, la vocation de l'auteur n'est pas de construire un roman mémoriel mais de soulever un certain nombre d'interrogations relatives à la situation actuelle du continent africain à la lumière de ces fragments du passé. Pour le lecteur familier de l'œuvre de Sami Tchak ainsi que de ses diverses déclarations théoriques et épitextuelles, la convocation du mémoriel dans *Al Capone le Malien* n'est pas surprenante, elle se situe dans le droit fil des discours distillés sur l'Afrique dans ses romans qui se déroulent dans l'espace sud-américain : les vaincus de l'Histoire, les leçons à tirer de celle-ci, l'absence de socle qui se traduit par la difficulté à construire de véritables nations en Afrique (sujet abordé dans *La Fête des masques*). Dans un épitexte à propos de ce dernier, Tchak revient sur cet aspect de la problématique en faisant des observations dont s'inspire son dernier roman :

On a des pays qui sont déclarés nations, alors qu'il n'y a à aucun moment le début de formation d'une nation. En réfléchissant froidement, on constate avec stupeur que nous sommes largués pour des siècles dans la mesure où toute notre idée de nation est à l'image de tout ce que nous avons pu construire comme ville-village.

Ça n'a même pas l'aspect d'un chantier, car un chantier trace une perspective, on sait à peu près où l'on va, tandis que chez nous on bricole au jour le jour. A partir de ce moment, on en arrive à se demander quand est-ce que tous ces ensembles bricolés ou en bricolage permanent deviendront des nations cohérentes, respectées dans la compétition globale, au point que chaque individu qui en est issu puisse les avoir comme paravent, comme support pour s'adosser, comme arguments pour se faire respecter par les Autres ? Cette question est devenue pour moi une obsession ; elle est devenue encore plus lancinante quand j'ai eu l'occasion de confronter deux aspects de la culture : la nôtre et celle de Venise.

J'avais déjà fini l'écriture de *La fête des masques*, où j'évoquais entre autres *La mort à Venise* de Thomas Mann, mais je ne savais pas à ce moment-là que j'irais en reportage à Venise pour le compte du magazine *Géo*. Et quand j'ai eu cette occasion de m'intéresser encore de plus près à l'histoire des Mandingues, j'ai tout de suite compris pourquoi d'un côté c'est possible de construire et de l'autre non. Pour le cas de Venise, il y a des bases qui sont solidement posées : on les modifie dans les temps, ou encore on pose des bases sur des bases. De l'autre côté, les traces s'effritent, comme il ne s'agissait que d'empreintes d'oiseaux sur la plage. Par exemple, j'ai été

étonné de constater que si on nous a souvent parlé de Soundiata Keïta, comme d'un grand conquérant qui a construit des villes, un empire, etc., toutes les villes qu'il a construites ont disparu. Or, Soundiata Keïta, c'est hier, puisqu'il a régné au XIII^e siècle et voilà que déjà tout ce qu'il a construit a disparu. Pire, on ignore les circonstances exactes de sa mort, on ne sait où se trouve exactement sa tombe, Hum !..... Un grand empereur comme lui, et voilà qu'en si peu de temps on ne sait plus exactement où il est enterré, comment il est mort ! Quand l'histoire devient un bricolage, à défaut d'être reconstituée, même tronquée, sur des représentations matérielles durables, convaincantes, on ne peut pas s'y appuyer pour aller de l'avant. Et si de toute la gloire des Mandingues, il ne reste qu'un balafon....³⁹⁶.

Que représente un balafon, comme seul vestige d'un passé glorieux ? Cet instrument de musique a-t-il un réel impact mémoriel, même s'il a été reconnu en 2001 par l'UNESCO comme « patrimoine mondial immatériel de l'humanité (immatériel, par opposition aux traces plus tangibles et plus durables que sont les châteaux, les musées, etc.) ? » (*Al Capone*, 15).

Al Capone le Malien appréhende cette question à travers divers points de vue qu'autorise la configuration des personnages issus d'horizons divers. Le regard indifférent, insensible du narrateur René, un personnage n'ayant aucun lien quelconque (affectif, émotionnel, historique etc.) avec l'Afrique, et dont la seule mission est de faire un reportage sur le balafon sacré, paraît au lecteur tout à fait normal, compréhensif : « Maintenant je le vois, Félix le voit, nos compatriotes noirs le voient, ce balafon. Oui il est grand, mais c'est un balafon. Je me dis : le peu de traces matérielles qu'il leur reste de leur empire. Je regarde le balafon, le sacré [...] Oui, mais c'est juste un balafon avec une légende autour » (93-94). Plus loin : « car avant tout je me trouvais là juste pour un reportage qui m'offrait un peu de sous.

³⁹⁶ Voir entretien avec Sami Tchak : « Sami Tchak : La tauromachie au cœur du Sahel », dans Boniface Mongo-Mboussa, *L'indocilité. Supplément au Désir d'Afrique*, op. cit., p. 87-89.

L'empire du Mali et son balafon magique n'avaient pas une importance significative pour mon identité » (95).

En revanche, la réaction que le narrateur prête aux personnages en quête d'identité³⁹⁷, notamment aux « Franco-maliens » membres de l'association baptisée « Les Enfants de Kankan Moussa », venus découvrir le balafon sacré, est un moment essentiel dans la narration dans la mesure où elle sert à mesurer l'impact mémoriel de ce seul vestige du passé. En effet, la vue du balafon n'a suscité aucune émotion chez ces personnages en quête de racines, en quête d'une source de fierté. Au contraire, c'est plutôt la déception qui s'empare d'eux, en ce sens que le balafon ne représente, à leurs yeux, aucune force qui puisse les aider à affermir leur identité flottante. Mais ce que le lecteur peut déplorer ici, c'est que la réaction n'émane pas directement des concernés, le narrateur choisit plutôt d'émettre son propre commentaire sur leur posture affichée. Le but de ce procédé narratif est de faire entendre le discours de l'auteur Sami Tchak, déjà présent dans l'épitéxte cité plus haut :

Nos jeunes compatriotes noirs ont manifesté leur désir de s'en aller. On aurait dit des touristes déçus et, légende ou pas, la déception n'a pas mille noms. Pourtant, Namane ne voulait pas les lâcher. Il tenait à replacer ce balafon dans un contexte de gloire, même s'il s'agissait d'une gloire définitivement périmée, comme la gloire de tous les empires, royaumes et cités. La Grèce qui n'est rien, Rome, tout ça, les Ottomans... Venise. Sauf que, dans ces cas, les gloires périmées ont laissé des traces devant lesquelles on s'incline et qui ont servi de fil conducteur au présent et à l'avenir. C'est sur les débris solides des passés fracassés qu'on élève les murailles des grands rêves. Mais un balafon, c'est un balafon, rien de plus. Et je crois que ces gosses n'avaient pas su s'incliner devant ce balafon. Je me dis que c'était ça le problème. Ils n'avaient pas su s'incliner devant ce balafon » (94-95).

³⁹⁷ Cette question identitaire qui se pose à ces enfants nés en France des parents africains est également abordée dans le roman *Place des Fêtes* à travers le jeune narrateur qui affirmait : « Je veux dire que la France, c'est mon pays natal, mais ce n'est pas ma patrie. Je veux dire que je n'ai pas vraiment de patrie. Les gens croient qu'il suffit de naître quelque part pour avoir une patrie. Mais non ! Une patrie, c'est autre chose que la nationalité, une patrie c'est dans le sang » (p. 22).

La présence d'Al Capone, déguisé sous les traits du prince Edmond II du Cameroun (en compagnie de sa princesse) dans la première partie du roman, a une portée très significative, en ce sens qu'elle permet de démystifier, et de façon humiliante, l'importance du balafon sacré. Ce prince, l'incarnation des valeurs matérielles, arrive dans une longue limousine noire, symbole du grand luxe, laquelle suffit à détourner l'attention non seulement des Franco-maliens du balafon sacré : « Grand Kouyaté, contre le clinquant de ce monde, toutes nos armes sont dérisoires. Je suis désolé » (120), mais aussi celle du journaliste René de sa mission, celle de faire un reportage sur le Sosso-bala. Pire, ce prince, en l'honneur duquel le patriarche a autorisé la sortie de l'instrument sacré, se permet d'humilier les notables, allant jusqu'à leur assener à la figure la vérité humiliante : « Gens du grand Manding, je vous ai peut-être offensés, cependant permettez-moi de vous dire la vérité : je ne suis pas venu ici pour votre balafon, j'ai juste suivi une femme » (118). A notre sens, la narration gagnerait en intensité et en profondeur, si elle accordait plus de place à la voix surtout des Franco-maliens au sujet de leur propre perception du balafon sacré, si, sur ce point, la parole n'était pas monopolisée par un regard extérieur, celui du narrateur :

Enfin, notre reportage nous avait permis d'être témoins ce jour-là de cet événement dont la mémoire orale de Niagassola se nourrira. [...] Mais on racontera surtout que les jeunes Français noirs, arrivés à Niagassola pour voir le balafon sacré, l'un des plus grands symboles de l'histoire du Manding, avaient suivi la limousine noire du prince, qu'ils étaient partis sans dire au revoir (121).

De toute évidence, seuls les personnages autochtones, ayant un lien direct (affectif) avec l'histoire du balafon sacré, sont convaincus de son importance et de sa valeur. (Même si la question ne transparaît pas du roman, on pourrait s'interroger sur le lien émotionnel des non-Manding avec ce balafon sacré). On citera particulièrement

Namane Kouyaté, grâce à qui le Sosso-bala a été classé patrimoine mondial de l'Humanité. En raison de son parcours, de ses actes et de son discours, Namane apparaît comme un personnage modèle, en contrepoint des Africains acculturés, dénués de conscience de soi. Aussi fustige-t-il ces Africains qui « pissent sur notre honneur pour mieux se faire accepter là où ils ne seront, au mieux, que des nègres alibi »(103). C'est un homme qui reste fidèle à ses convictions depuis son enfance. Il se décrit lui-même comme un personnage idéal, qui n'est pas sorti « de ma propre vérité pour aller me perdre dans le mensonge des autres » (22) et « contrairement à ce que craignait mon père, l'école m'a aidé à bien m'ancrer dans ma propre vérité » (22). Dans le même sens, il a foi en son pays (23), foi qui motive son « combat pour la reconnaissance mondiale de nos vieilles traditions » (23). Il s'agit aussi d'un patriote, d'un nationaliste dans l'âme : « La Guinée est le seul pays pour lequel j'ai le devoir de vendre mon âme. C'est pourquoi je chanterais jusqu'à ma mort la beauté de la Guinée, de ma Guinée d'hier, de ma Guinée d'aujourd'hui et de ma Guinée de demain » (24). À travers sa voix, le roman rappelle au lecteur les grandeurs de l'Empire Manding, source de fierté pour tout Africain, ses grands principes humanistes et démocratiques dont l'application aurait pu servir de base pour la construction de la démocratie en Afrique, toujours encline à prendre l'Autre comme modèle :

Cher Prince, celles et ceux qui n'ont de nous qu'une connaissance caricaturale restent convaincus que jamais nous n'avons émergé des communes ténèbres de l'humanité. Cloués sur le banc des vaincus, nous sommes ceux qu'on n'en finit jamais de remodeler à l'image la plus insultante. Mais à vous, Prince, à vous qui le savez déjà, je rappelle que notre peuple, à nous gens du grand Manding, a produit il y a des siècles déjà des paroles fortes dont l'application stricte nous aurait évité bien des drames qui nous ont mis à genoux. Qu'on me permette de citer quelques extraits du *Serment de Mandé*, au sujet de la liberté de l'individu par exemple : « Les enfants de

Sanènè et Kònròn déclarent : Chacun dispose désormais de sa personne, chacun est libre de ses actes, dans le respect des interdits et des lois de sa patrie ». Tel est le *Serment du Mandé*, conçu par la confrérie des chasseurs et prononcé par Soundjata Keïta le jour de son intronisation fin 1222. Et ces paroles résument la forme la plus achevée de la démocratie qu'aucune nation à ce jour n'a encore atteinte. » [...] Il se tourna vers le prince. « Prince, notre civilisation n'est pas née au premier jour où du nez en bec d'aigle est sortie de la morve qu'on nous a forcés à consommer comme étant une ambroisie. Nous n'avons rien des bavards qui se croient sortis du casque colonial comme un oiseau du chapeau d'un prestidigitateur (108- 109).

Lorsqu'on se réfère aux autres romans de Sami Tchak, il apparaît que Namane Kouyaté pousse à son paroxysme le discours (qui s'apparente parfois à une diatribe) contre l'Autre, l'Occident, (qu'il ne daigne pas nommer directement) contre les malheurs infligés à l'Afrique, avec un brin de colère qui masque mal son impuissance à faire avancer une Afrique avilie, qui se noie dans la vérité de « l' Autre ». Lorsque Binetou Fall demande à Namane pourquoi les Maliens, fiers de leur passé, ne prennent pas soin de leur héros en citant le cas de Ba Bemba Traoré, enterré dans une fosse commune et que personne ne songe à l'extraire de là « pour le loger dans un mausolée digne de lui » (97), il réagit en des termes suivants :

« Ma fille, tu as été déçue parce que à Sikasso tu n'a pas vu des temples, des palais, des châteaux, des monuments, des musées. Les critères de l'Autre, l'Autre devenu notre unique mesure. Ce qui vous rend si fiers de vous, ce n'est pas le balafon, ni les *dyeli*, ces maîtres incontestés de la parole, ce qui vous rend fiers, vous, ce sont les Noirs qui ont brillé dans les système de valeurs et de pratiques des Blancs, ceux que les Blancs ont reconnus comme en étant des références dans leurs domaines, des Noirs « aussi intelligents que des Blancs », par exemple les savants et inventeurs noirs dont le génie s'est exprimé aux États-Unis, ceux qui vous donnent enfin la certitude que vous, les Noirs, vous appartenez aussi au genre humain. Mais ma fille, en vérité, ce sont vos maîtres blancs que vous célébrez à travers vos héros noirs. Il la toisa longuement, « Laisse Ba Bemba avec les siens dans cette fosse commune, mais jamais son nom ne sera commun pour nous qui avons toujours su qui nous sommes » (97-98).

Le fait que Namane veuille absolument persuader ou convaincre (c'est selon) que ces vestiges du passé doivent être sources de fierté l'amène à se fourvoyer par moments dans son discours, au point d'apparaître parfois comme un passéiste. Quel rôle peut

encore jouer dans une Afrique contemporaine le griot, le « maître de la parole » ? Y-a-t-il un inconvénient à célébrer les génies scientifiques et techniques africains, même s'ils éclosent en dehors de l'Afrique ? Namane se montre aussi très négatif dans le discours suivant (« ambigu » selon le narrateur) qui s'apparente à des jérémiades :

Je suis habillé de ma fierté, a-t-il dit. Mais ma fille, j'ai aussi mal de porter cette fierté, car la réalité me regarde, un sourire en coin. Si au loin on voit en nous des rats des caves et des cadavres sur les plages, alors ma fierté n'est qu'habit trop transparent pour dissimuler ma honte aux yeux des autres qui rient de nous. J'ai du mal à porter ma fierté, alors que, dans leurs avions, je suis celui qu'on enchaîne, qu'on gifle légalement, qu'on étouffe impunément avec un oreiller, le nègre braillard qu'on renvoie à ses baobabs et cocotiers. [...] J'ai mal en moi quand j'entends des voix d'ailleurs parler de nous avec si peu d'égard, sans rien redouter de nous parce qu'ils savent que nous sommes devenus le maillon faible dans les jeux et enjeux du monde. Binetou Fall, tu m'as demandé pourquoi vaincus nous restons toujours à terre sous les pieds des autres. Mais ma fille, une vipère réduite à une ficelle de raphia n'a plus de venin. Oh, j'ai plutôt mal en cette partie de l'Histoire où nous avons été brisés par l'Autre. Dès lors, nous sommes devenus des jouets entre les mains des autres, un ballon qu'ils se disputent, nous prenons donc, leurs coups de pieds sur la bouche et aux fesses, ce qui leur permet de revenir en maîtres sur notre sol pour nous traiter des gens de l'éternelle nuit, de gens des ténèbres. C'est cela qui m'empêche de respirer. En vérité, Binetou Fall, ce qui nous sert d'État-nation est une carapace de fer que se coltine un œuf de poule. Mais d'un œuf écrasé, il ne sort qu'une bave, ma fille, nous ne sommes plus qu'une bave aux yeux des autres. C'est comme ça qu'ils nous voient et c'est parce qu'ils nous voient ainsi qu'ils sont à notre égard plus arrogants qu'ils n'auraient jamais osé l'être même à l'égard d'un chien chinois (163-165).

Il est vrai que la défaite de l'Afrique dans l'Histoire lui vaut d'être aujourd'hui à la traîne du monde, lui vaut le mépris et l'humiliation de l'Autre, il est aussi vrai que la fierté de l'Afrique est bafouée, mais cela n'est pas une raison pour les Africains de douter d'eux-mêmes. Le plus important est de chercher à se relever. Dans ce sens, il importe que les futurs romans de Sami Tchak construisent des personnages qui s'illustrent par des actes susceptibles de faire avancer les choses, de rétablir la fierté des Africains, en somme des romans qui aillent au-delà du discours de constat.

Notre analyse a montré que le seul point qui distingue *Al Capone le Malien* des précédents romans de la rupture est son ancrage dans l'espace africain. Il s'insère, sur

le plan de l'écriture, dans une continuité qui se traduit par l'articulation des éléments transculturels (configuration de l'espace, figures de l'écrit), le déploiement des traits transgressifs, l'exploration de la condition humaine et la convocation du mémoriel.

CONCLUSION

Chez Sami Tchak, la « lecture sexuelle du monde » s'articule par le biais d'une écriture éminemment transgressive. Alors que dans le roman *Femme infidèle*, qui inaugure son entrée en littérature, la transgression porte simplement le sceau d'un profond engagement littéraire, particulièrement en faveur des femmes opprimées, elle prendra ensuite la forme d'une pratique esthétique qui régit une écriture, devenue désormais protéiforme, suite à la métamorphose opérée depuis la parution de *Place des Fêtes*. Cette métamorphose, qui cristallise une nouvelle ambition esthétique et transculturelle, va toutefois entraîner quelques conséquences. Par exemple, l'auteur remettra en question la posture d'engagement dans ses déclarations théoriques et épitextuelles : « Je ne suis pas un écrivain engagé³⁹⁸. » Cette ambition lui vaudra également des critiques, qui procèdent plutôt d'une lecture réductrice et superficielle de son œuvre. En réalité, le fait que la majeure partie de ses romans se déroulent dans l'espace sud-américain se comprend, se justifie à la lumière du parcours intellectuel de l'auteur : la découverte enrichissante des (grands) romanciers latino-américains, la visite des pays latino-américains dans le cadre de ses recherches sociologiques (il est sociologue) fondent son affinité et son engouement pour cet espace. De toutes les manières, il ne peut en être autrement dans la mesure où l'auteur s'auto-représente aussi souvent à travers ses doubles qui relatent des expériences et des impressions de voyage en Amérique latine. C'est dire que cette posture relève tout simplement de la liberté de l'artiste. D'ailleurs, une telle fictionnalisation aurait-elle un sens, si elle prenait l'Afrique pour cadre?

³⁹⁸ « Sami Tchak : des coups à en jouir », dans Boniface Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, op.cit., p. 115.

Au-delà de cette normalité, la dimension transculturelle de l'œuvre a partie liée avec la conception de l'espace littéraire que nous avons appelée la transculturalisation de l'espace; celle-ci permet de déployer une narration qui donne à lire divers espaces géographiques et culturels. C'est dire que Sami Tchak possède l'art d'évoquer l'espace africain dans ses romans qui jouent en Amérique latine. Ce trait est particulièrement saillant dans *La fête des masques* dont certains critiques situent l'intrigue dans un territoire latino-américain et d'autres dans un cadre africain. Dans la même perspective, *Filles de Mexico* établit son lien intertextuel avec le continent africain. Quant au roman *Le paradis des chiots*, on peut penser que le lieu de l'intrigue, un pays imaginaire d'Amérique latine, importe peu, en ce sens que le roman, à travers sa composition remarquable, sa polyphonie, et surtout la construction réussie des personnages, peut se lire comme une peinture universelle du drame des enfants de rue. Autrement dit, le lecteur ne manque pas d'établir un parallèle entre le destin de ces enfants colombiens (il y a des indices qui permettent de déduire que *Le paradis des chiots* joue en Colombie) et celui d'autres issus de divers espaces géographiques.

Notre étude a mis en évidence un paradoxe que génère l'ambition transculturelle de Sami Tchak : alors que beaucoup semblent y voir son désintérêt pour l'Afrique, il apparaît plutôt que le motif du mal nègre et ses racines³⁹⁹, pour emprunter l'expression du philosophe togolais Mawulé Kuamvi Kuakuvi, traverse toute son œuvre, et dont la récurrence semble traduire une certaine obsession. Il aime souvent parler de l'Afrique sans vouloir la nommer. Aussi l'œuvre abonde-t-elle en discours

³⁹⁹ Mawulé Kuamvi Kuakuvi, *Les racines du mal nègre*, Lomé, Haho, 1985.

allusifs qui se lisent parfois comme un véritable réquisitoire contre « la médiocrité raciale » (PDF, p. 30) dans laquelle baigne son continent. Si dans *Place des Fêtes*, qui met en scène des personnages africains, le discours est explicite, et le ton du narrateur, adhérant au principe que tout peut se dire, est ouvertement mordant et caustique, les autres romans fustigent avec la même virulence, mais de manière à peine voilée, l'insouciance et l'inconscience des personnages que le lecteur peut facilement assimiler à des Africains. Ainsi, lorsque, dans *Hermina*, Federico Martinez, un Cubain, considère les discours sociaux circulant dans son pays comme des « pensées de sous-développés » (H, 25) et fustige en des termes très durs les préoccupations alimentaires de ceux qui se présentent comme les représentants de la « société civile » sur son île, on voit clairement qu'il s'agit d'une allusion au contexte africain où, malgré la prolifération des organismes se réclamant de la société civile, le concept de société civile demeure sujet à caution :

Toi, tu appelles société civile des ramassis de gueux, poursuit Federico Martinez, dont la femme ne ressortait toujours pas de la chambre, toi tu appelles société civile des ramassis de gueux, de putes, d'idiots, de parasités et de parasites, de malades, de haillonneux, de pouilleux, de faméliques, de diarrhéiques, d'édentés, d'endettés, tous ces tas d'anémiés et de fripouilles, tous ces tas de charognards qui fouillent les dépotoirs publics, qui traînent leur âme en peine dans les bidonvilles ou dans les villages en suivant du regard la trajectoire de leur vie sans horizon, tu appelles ça société civile, toi? Je ne vois pas de société civile ici, moi! Il n'y a que des crânes bourrés de préoccupations terre à terre » (H, 26).

Ainsi, certains personnages du roman apparaissent comme des doubles des Africains, et les discours critiques sur leur île natale donnent à voir l'Afrique en filigrane. L'apparente modernité du continent est soumise à leur regard critique : la consommation de la modernité produite par l'Autre (l'Occident) ne doit pas faire oublier que l'Afrique reste encore immergée dans des croyances et mœurs d'un autre

âge : « Nous consommons Internet et les téléphones portables pour faire semblant d'être présents au monde alors que nous sommes encore à l'âge de la pierre » (H, 28).

L'aspect obsessionnel du discours sur l'Afrique se manifeste surtout dans la convocation de l'Histoire, de la Mémoire, d'où l'énonciation récurrente d'un discours de conscientisation à l'adresse des « vaincus » par le biais de divers procédés narratifs. Cette obsession amène l'auteur à consacrer son dernier roman *Al Capone le Malien* à un sujet lié à la mémoire du continent africain.

Le discours mémoriel résonne non seulement comme cri de colère, de douleur profonde contre l'humiliation du passé, mais surtout il se donne à lire comme une exhortation à saisir « la leçon du monde » (H, 236) face au vainqueur d'hier, lequel aujourd'hui encore, fait toujours preuve de la même « détermination » (H, 236) à « vaincre sans avoir raison », selon la formule de Cheikh Hamidou Kane. Tel est l'essentiel du message qui se dégage de l'œuvre de l'œuvre de Sami, message qui montre encore une fois que le sens d'un roman n'est pas forcément lié au cadre dans lequel il se déroule, puisqu'ici les mêmes discours, les mêmes messages, chargés de sens, sont véhiculés aussi bien dans l'espace africain que dans l'espace transculturalisé.

Même s'il ne se réclame plus d'un quelconque engagement littéraire, – une manière de revendiquer sa liberté d'écrivain face aux dogmatiques de l'africanité – le discours de Sami Tchak recèle une fonctionnalité, il charrie des savoirs : combien de lecteurs savaient que le *Serment du Mandé*⁴⁰⁰ (1222), qui définit et garantit la liberté

⁴⁰⁰ Youssouf Tata Cissé, Jean Louis Sagot-Duvauroux, *La Charte du Mandé et autres traditions du Mali*, Paris, Albin Michel, 2003 – *La Charte du Kurukan Fuga. Aux sources d'une pensée politique en*

de l'individu, contient « la forme la plus achevée de la démocratie qu'aucune nation à ce jour n'a encore atteinte » (*Al Capone*, 108)? Ici, le roman crée le personnage moderne idéal qui, porté par l'amour total pour son pays natal, ne se laisse pas égarer par la « vérité » de l'Autre (l'Occident). Il est à noter que, chez Sami Tchak, l'obsession africaine se double d'une conscience raciale qui se traduit notamment par le traitement de la question raciale dans l'espace sud-américain.

Outre l'articulation spatiale, la dynamique transculturelle de l'œuvre est aussi liée à son profond ancrage dans la mémoire littéraire, lequel donne lieu à une pratique marquée de l'intertextualité, à la construction de nombreux personnages amoureux de la chose littéraire (écrivains, lecteurs, professeurs de lettres etc.) et à de moult réflexions metatextuelles sur l'écriture romanesque.

L'œuvre marque également par ses traits génériques ses « rapports avec la macrosémiotique internationale des productions symboliques⁴⁰¹. » Nous avons souligné comment les romans transgressifs se nourrissent d'échanges mutuels dans le contexte international. C'est ainsi que les romans de Sami Tchak déclinent par le biais de l'intertextualité leurs relations avec le genre transgressif, et presque tous ses personnages se réclament des principes du libertinage. La prise en compte de ce contexte générique nous a permis de montrer que son écriture subversive répond d'abord aux traits de l'esthétique transgressive. Autrement dit, elle ne vise pas à désacraliser l'écriture africaine (d'ailleurs, celle-ci n'est-elle pas déjà désacralisée?), comme le postulent certains, puisque son ambition transculturelle implique que

Afrique, (Avant-propos de Mangoné Niang, introduction de Djibril Tamsir Niane) Paris, L'Harmattan, 2008.

⁴⁰¹ Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, *op.cit.*, p. 8.

l'intention première de l'auteur est d'aller au-delà du champ africain : « Cet écrivain d'origine togolaise semble aller plus loin que ses prédécesseurs en s'astreignant à un "devoir de violence" sur l'esthétique du roman africain tant au niveau thématique et poétique⁴⁰² »; en conséquence ses postures langagières « représentent des tentatives orphiques de faire pression sur l'écriture classique africaine, de la désacraliser⁴⁰³. » Tout bien considéré, les romans de Sami Tchak échappent à toute fixation spatio-temporelle à l'exception du premier *Femme infidèle* (ici les codes esthétiques et langagiers ne sont pas du tout subvertis) et du dernier *Al Capone le Malien* où l'écriture s'est plutôt assagie et se décline essentiellement sous une forme poétique et esthétique.

L'univers romanesque de notre auteur est celui des récits inouïs, inconcevables, choquants, fruit d'une imagination débridée. Néanmoins, il sait mettre une limite à sa charge transgressive dans la mesure où les psychopathes pervers, dégénérés sont très peu nombreux. Cet univers abonde plutôt en personnages pervers joyeux, inoffensifs, beaucoup plus portés par la quête de l'hédonisme, mais qui repose sur le consentement mutuel. Les personnages agissent « en tant qu'êtres autonomes fondés sur leur propre morale, sur leurs propres lois⁴⁰⁴ » et le « jugement moral est suspendu⁴⁰⁵ », pour reprendre la formule de Milan Kundera. Autrement dit, il n'existe pas d'instance qui condamne ou sanctionne. Le jugement est laissé aux soins d'une instance extérieure : le lecteur.

⁴⁰² Baguissoga Satra, *Les audaces érotiques dans l'écriture de Sami Tchak*, *op.cit.*, p. 10.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁰⁴ Milan Kundera, *Les testaments trahis*, *op.cit.*, p. 18.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 18.

Pour pouvoir appréhender l'œuvre de Sami Tchak dans toute sa complexité, il est nécessaire de ne pas se laisser repousser par son audace transgressive, par la présence obsessionnelle du sexuel qui, en réalité, assume diverses fonctions. Au-delà de la sexualité, cette œuvre se veut une méditation littéraire, une exploration de l'existence humaine. Elle s'insère dans la conception kunderienne du romancier comme dessinateur de la « *carte de l'existence*⁴⁰⁶ », comme « *explorateur de l'existence*⁴⁰⁷ », comprise comme « *champ de possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable*⁴⁰⁸. » Ainsi, elle s'articule autour des récits de vie pour mettre en évidence, les doutes, les incertitudes, les mensonges, la misère (au sens aussi pascalien), les métamorphoses de l'Homme qui, dans la pensée littéraire de Sami Tchak, apparaît comme un être au masque invisible.

Notre étude a également montré comment Sami Tchak a su remarquablement relever le défi que pose le matériau inconfortable de la sexualité sur le plan du langage, défi d'autant plus lourd qu'il s'en sert systématiquement comme moteur de la narration dans tous ses romans. Cette performance langagière, qui génère le plaisir du texte (au sens barthésien), s'articule sur un double registre : d'une part, l'usage du langage obscène et vulgaire s'insère dans une poétique de la socialité qui marque la contextualité de l'énonciation; d'autre part, elle met en évidence une inventivité qui se traduit par le bonheur d'expression, par des constructions poétiques visant aussi à exprimer la beauté de la « *laideur de l'acte sexuel*⁴⁰⁹.

⁴⁰⁶ Milan Kundera, *L'art du roman*, *op.cit.*, p. 57.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁰⁹ Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 161.

Le projet romanesque de Sami Tchak n'est ancré dans aucune « idéologie de référence. » En revanche, il construit sa propre idéologie qui trouve son expression dans le refus des fausses vérités, dans la déconstruction de la *doxa*. Elle découle aussi de la conception relative à l'universalité de la nature humaine, d'où la nécessité de gommer la ligne artificielle érigée entre « le même » et « l'autre », étant donné que l'autre est en nous-mêmes. Ainsi donc, ce projet se présente aussi comme art de « faire vaciller les certitudes, d'ébranler les certitudes, d'investir le négatif du lien social, l'envers des idéologies collectives⁴¹⁰. »

Le social, fortement inscrit dans l'écriture de Sami Tchak, met en évidence un autre aspect de sa conception du roman, qui consiste à prendre en compte l'existence des (plus) faibles, c'est-à-dire des « vies minuscules », des « vies sans relief », des « vies sans horizon », formules chères à l'auteur.

En articulant moult réflexions et discours sur l'art romanesque, mais aussi sur la nature humaine, l'œuvre semble afficher une certaine humilité en se plaçant dans la perspective du déjà-dit : « Il n'y a plus rien à dire ni à comprendre sur le monde, rien du tout. Il n'y a même plus de raison d'écrire des romans » (H, 201) ou encore : « En littérature, comme en philosophie, sur les sociétés humaines, toutes les questions essentielles ont déjà été posées » (*Al Capone*, p. 271.) Malgré cette posture d'humilité, l'écriture tchakienne – qu'on la situe par rapport au champ africain ou au champ mondial – s'impose comme une voix individuelle, et la conjugaison remarquable de ses principaux traits tels que la transculturalité, l'onirique, la transgression, la pratique intertextuelle, les récits de vie marque indéniablement son

⁴¹⁰ Guy Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, *op.cit.*, p. 21.

irréductible originalité. Même le dernier roman *Al Capone le Malien* qui joue cette fois-ci en Afrique comporte résolument les mêmes caractéristiques esthétiques, mais cet aspect est occulté dans les divers comptes rendus et notes de lectures, lesquels ont plutôt fait le choix de mettre en relief le référent africain, de célébrer « le retour aux sources » de l'auteur. Il est clair que ces recensions procèdent de la lecture réaliste habituelle du roman africain, ce qui montre encore une fois la nécessité, pour la critique africaine, d'aller au-delà du référent pour saisir l'essence de l'esthétique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

1. Corpus d'études : romans de Sami Tchak

TCHA-KOURA, Sadamba, *Femme infidèle*, roman, Lomé, Dakar, Abidjan, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1988

TCHAK, Sami, *Place des Fêtes*, roman, Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2001

---, *Hermina*, roman, Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2003

---, *La fête des masques*, roman, Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2004

---, *Le paradis des chiots*, roman, Paris, Mercure de France, 2006

---, *Filles de Mexico*, roman, Paris, Mercure de France, 2008

---, *Al Capone le Malien*, roman, Paris, Mercure de France, 2011

2. Autres ouvrages de Sami Tchak

Essais sociologiques

TCHA-KOURA, Sadamba, *Formation d'une élite paysanne au Burkina Faso*, essai, Paris, L'Harmattan, 1995

TCHAK, Sami, *La prostitution à Cuba. Communisme, ruses et débrouille*, préface d'Eduardo Manet, Paris, L'Harmattan, 1999

---, *La sexualité féminine en Afrique. Domination masculine et libération féminine*, Paris, L'Harmattan, 1999

---, *L'Afrique à l'épreuve du sida*, Paris, L'Harmattan, 2000

Articles

TCHAK, Sami, « Littérature et engagement en question », *Africultures*, (L'engagement de l'écrivain africain), n° 59, avril - juin 2004, 39-46

---, « Écrire la sexualité », *Notre Librairie*, n° 151, (dossier Sexualité et écriture), juillet- septembre 2003, p. 5-6

3. Études sur Sami Tchak

GBANOU, Selom, « La marge et le large. Sami Tchak entre la norme et l'écart », dans Isaac Bazié, Peter Klaus (dir), *Neue Romania* (Canon national et constructions identitaires : Les Nouvelles Littératures francophones), n° 33, 2005, 125-148

HUSTI LABOYÉ, Carmen, « Écriture et déchirement. L'individu postmoderne dans *Hermina* de Sami Tchak », dans Manuel Bengoechea et al. (dir), *Discours et écritures dans les sociétés en mutation*, Paris, L'Harmattan 2007, 49-60

MOURALIS, Bernard, « Discours du roman et discours social dans l'œuvre de Sami Tchak », dans Alpha Ousmane Barry (dir.), *Pour une sémiotique du discours littéraire postcolonial d'Afrique francophone*, Paris, L'Harmattan, 2009, 57-73

SATRA, Baguissoga, *Les audaces érotiques dans l'écriture de Sami Tchak*, Paris, L'Harmattan, 2011

SIMÉDOH, K. Vincent, « SAMI TCHAK, *Hermina* : L'intertextualité ou une réflexion sur l'art romanesque », « Sami Tchak, *Hermina* : L'intertextualité ou une réflexion sur l'art romanesque », *Éthiopiennes*, n° 75, 2005, 55-77

4. Ouvrages et articles théoriques

ADAMA, Coulibaly, « Mobilité des objets culturels, intertextualité et postmodernisme littéraire dans le roman africain francophone », *En-Quête*, n° 17 - 2007, 45-65

Africultures, (Où va le livre en Afrique?), n° 57, 2003

Africultures, (l'Africanité en questions), n° 41, 2001

Africultures, (L'engagement de l'écrivain africain), n° 59, juin 2004

ALBERT, Christiane, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005

ALBERT, Christiane, Xavier GARNIER et Marie-Rose ABOMO-MAURIN (dir.), *Littératures africaines et territoires*, Paris, Karthala, 2011

ALEM, Kangni, « Le royaume du python. Réflexion sur les langages « individualistes » dans la littérature africaine de langue étrangère », dans Maria-Benedita Basto (dir.), *Enjeux littéraires et constructions d'espaces démocratiques en Afrique subsaharienne*, Paris, EHESS, 2007, 67-75

- , « Conscience politique, rêveries poétiques : autour de la notion d'engagement », *Africultures*, (L'engagement de l'écrivain africain), n° 59, avril - juin 2004, 26-29
- AMOSSY, Ruth et Dominique MAINGUENEAU (dir.), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail 2003
- , (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999.
- AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991
- , Anne HERSCHBERG PIERROT, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997
- ANGENOT, Marc, *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989
- , « Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique du discours social », dans Jacques NEEFS et Marie-Claire ROPARS, (dir.), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, 9-27
- , *Le cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Éditions Labor, 1986
- , « L'intertextualité' » : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel, *Revue des Sciences Humaines*, Tome LX, n° 189, 1983, 121-135
- , « L'intertextualité, interdiscursivité, discours social », *Texte*, n° 2, 1983, 101-112
- ANOZIÉ, O. Sunday, *Sociologie du roman africain, Réalisme, structure et détermination dans le roman moderne ouest-africain*, Paris, Aubier-Montaigne, 1970
- ANYINEFA, Koffi, *Littérature et politique en Afrique noire. Socialisme et dictature comme thèmes du roman congolais d'expression française*, Université Bayreuth, Bayreuth African Studies, 19/20, 1990
- APPADURAI, Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Françoise Bouillot. Introduction traduite par Hélène Frappat, préface de Marc Abélès, Paris, Payot, 2001
- AUERBACH, Erich, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornelius Heim, Paris, Gallimard, 1968
- AUTHIER, Christian, *Le nouvel ordre sexuel*, essai, Paris, Bartillat, 2002

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978
- , *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, traduit du russe par André Robel, Paris, Gallimard, 1970
- , *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil 1970
- , *Le marxisme et la philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, préf. de Roman Jakobson ; trad. du russe et présenté par Marina Yaguello, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977
- , *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier ; préface de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, 1984
- BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loloya*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1980
- , *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, (suivi de *Nouveaux essais critiques*), Paris, Seuil [1953], 1972
- , *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966
- , *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964
- , « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, 1973
- , *S/Z*, Paris, Seuil, 1970
- BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957
- BELLEAU, André, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 1980
- BERTHELOT, Francis, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 2001
- BIAGIOLI, Nicole, « Narration et intertextualité, une tentative de (ré)conciliation, dans, TASSEL, Alain *Nouvelles approches de l'intertextualité*, (Cahiers de narratologie », Nice, Presses Universitaires de Nice-Sophia Antipolis, 2001, 13-51
- BISANSWA, K. Justin, *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2009
- BONGO-MBOUSSA, Boniface, *Désir d'Afrique*, préface d'Ahmadou Kourouma, Paris, Gallimard, 2002

- , *L'indocilité. Supplément au Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2005
- BORDAS, Éric, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail 1997
- BOUILLAGUET, Annick, *Marcel Proust. Le jeu intertextuel*, Paris, Éditions du Titre, 1990
- BREZAULT, Éloïse, *Afrique, parole d'écrivains*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2010
- BRUCKNER, Pascal, *Le sanglot de l'homme blanc : Tiers-Monde, culpabilité, haine de soi*, Paris, Seuil, 1983
- BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1992
- CASANOVA, Pascale, *La république mondiale des lettres*, Paris Seuil, 1999
- CAZENAVE, M. Odile, *Afrique sur Seine : une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, 2003
- CHEMAIN, Roger, *L'imaginaire dans le roman africain d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986
- CHEVRIER, Jacques, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Edisud, 2006.
- , « Afrique(s)- sur-Seine : autour de la notion de 'migritude' », *Notre Librairie*, no 155-156, juillet-décembre 2004, 96-100
- , *La littérature nègre*, deuxième édition, Paris, A. Colin, 1999
- CLAVREUIL, Gérard, *Érotisme et littératures. Afrique noire, Caraïbes et Océan Indien*, Paris, Acropole, 1987
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979
- CORNATON, Michel, *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*. Paris, L'Harmattan, 1990
- CROS, Edmond, *La sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003
- DABLA, Séwanou, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986

- DE BIASI, de Pierre-Marc, « Intertextualité (théorie de) », *Encyclopedia universalis*, 1989
- DEHON, L. Claire, *Le réalisme africain. Le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002
- DELAS, Daniel (dir), *Voix nouvelles du roman africain*, Paris, Université de Paris X, 1994
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975
- , « Introduction : Rhizome », dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, 9-37
- DESPENTES, Virginie, *Baise-moi*, Paris, Éditions Florent-Massot, 1994
- DION, Robert et Frances FORTIER, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Les Presses de L'Université de Montréal, 2010
- DION, Robert, *Le structuralisme littéraire en France*, Candiac (Québec), Les Éditions Balzac, 1993
- DIOP, Papa Samba, *Archéologie littéraire du roman sénégalais. Écriture romanesque et cultures régionales au Sénégal*, Frankfurt/Main, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1994
- DJUNGU-SIMBA, K. Charles, *Les écrivains du Congo-Zaïre. Approches d'un champ littéraire africain*, Metz, Université Paul Verlaine-Metz, Centre de recherches « Écritures », 2007
- DOUIN, Jean-Luc, « Écrivains d'Afrique en liberté », *Le monde des Livres*, 22 mars 2002
- DUBOIS, Jacques, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000
- DUCHET, Claude, *Sociocritique* (dir.), Paris, Fernand Nathan, 1979
- , « Introduction : Positions et perspectives », dans Claude Duchet (dir.), *Sociocritique* Paris, Nathan, 1979, 3-8
- , « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, 1971, 5-14

- DUPUIS, Gilles, « Transculturalism and *écritures migrantes* », dans Reingard M. Nischik (ed.), *History of Literature in Canada: English-Canadian and French-Canadian*, Rochester, (NY), Camden House, 2008, 497-543
- ECO, Umberto, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1979.
- EFOUI, Kossi, « Le toucher du monde », *Le temps*, 16 octobre 2010
- , « Vers la transcendance », dans *Africultures* (L'écrivain face à l'exil), n° 15, février, 1999, 11-13
- EISENZWEIG, Uri Eisenzweig, « Un concept plein d'intérêt », *Texte*, n° 2, 1983, 161-170
- ENSLER, Eve, *Monologues du vagin*, (traduit de l'américain par Christine Barbaste), Paris, Éditions Balland, 1999
- ÉVRARD, Franck, *La littérature érotique ou l'écriture du plaisir*, Toulouse, Milan, 2003
- FANDIO, Pierre et Hervé TCHUMKAM, (dir.), *Exils et migrations postcoloniales. De l'urgence du départ à la nécessité du retour*. (Mélanges offerts à Ambroise Kom), Yaoundé, Éditions Ifrikiya, 2011
- FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977
- FOREST, Philippe, *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1976
- , *L'ordre du discours*, (Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970) Paris, Gallimard, 1971
- , « Préface à la transgression », *Critique*, vol. 19, juillet 1963, 751-769
- FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985
- GAILLIARD, Michel, *Le langage de l'obscénité. Étude stylistique des romans de Sade : Les Cent Vingt Journées de Sodome, les trois Justine et Histoire de Juliette*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2006.

- GANDONOU, Albert Gandonou, *Le roman ouest-africain de langue française. Étude de langue et de style*, Paris, Karthala, 2002
- GARNIER, Xavier et Pierre ZOBERMAN, « Introduction », dans Xavier Garnier et Pierre Zoberman (dir), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire?* Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006, 5-14
- GASSAMA, Makhily, *Kuma, interrogation sur la littérature nègre de langue française*, Abidjan/Dakar, NEA, 1987
- GAUVIN, Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Éditions Karthala, 1997
- GBANOU, Selom Komlan, « La traversée des signes : Roman africain et renouvellement du discours », *Revue de l'Université de Moncton* (Traversées de l'écriture dans le roman francophone), vol. 37, n° 1, 2006, 39-66
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1978
- GLISSANT, Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990
- , *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, PUM, 1995
- HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette livre, 1996
- , *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF, 1984
- , « Pour un statut sémiologique du personnage », Barthes et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, 115-180
- HOTTE, Lucie, *Romans de la lecture, lecture du roman. L'inscription de la lecture*, Montréal, Éditions Nota bene, 2001
- HAREL, Simon, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ éditeur, 2005
- HOUNTONDI, J. Paulin, *Sur la "philosophie africaine" : critique de l'ethnophilosophie*, Paris, Maspero, 1977

- HUSTI LABOYÉ, Carmen, *La diaspora postcoloniale en France. Différence et diversité*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2009
- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, 257-281
- JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF., 1992
- , *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001
- KABANDA, Théopiste, « La permanence de l'exil dans le roman francophone », *Nouvelles Études Francophones*, volume 24, n° 1, printemps 2009, 199-211
- KANE, Mohamadou, *Roman africain et traditions*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1982
- , « L'écrivain africain et son public », *Présence Africaine*, n° 58, 1966, 8-31
- KASENDE, Jean-Christophe Luhaka A., *Le roman africain face aux discours hégémoniques : étude sur l'énonciation et l'idéologie dans l'oeuvre de V.Y. Mudimbe*, Paris, L' Harmattan, 2001
- KESTELOOT, Lilyan, « La nouvelle génération des écrivains africains », *Présence Francophone*, n° 68, 2007, 171-181
- , *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala 2001
- , *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, Institut de sociologie, 1963
- KOM, Ambroise, « La littérature africaine et les paramètres du canon », *Études Françaises*, vol 37, n° 2, 33-44
- KONÉ, Amadou, *Des textes oraux au roman moderne. Étude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Frankfurt/M, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993
- KRISTEVA, Kristeva, *Séméiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969
- . *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974
- KRYSINSKI, Wladimir, *Carrefours de signes. Essais sur le roman moderne*, La Haye, Mouton, 1981
- KUAKUVI, Mawulé Kuamvi, *Les racines du mal nègre*, Lomé, Haho, 1985

- KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, essai, Paris Gallimard, 1993
- LAMONTAGNE, André, *Le roman québécois contemporain. Les voix sous les mots*, Saint-Laurent (Québec), FIDES, 2004
- LAMORE, Jean, « Transculturation : naissance d'un mot. », *Vice Versa*, n° 21, 1987, 18-19
- LAWSON-HELLU, Laté, *Roman africain et idéologie : Tchicaya U Tami'Si et la réécriture de l'histoire*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004
- LE BRIS, Michel et Jean ROUAUD, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007
- LE CLÉZIO, J.M.G., « La gloire de l'Afrique », dans *Le nouvel Observateur*, du 5 au 11 mai 2011, 72-73
- LEMAÎTRE, Maurice, *La création persécutée en France I: l'affaire de La mécanique des Femmes, l'affaire de l'Initiation à la Haute volupté*, (reproduction en fac-similé), 1980
- LEQUIN, Lucie, « Quelques mouvements de la transculture », dans Winfried Siemerling (éd.) *Writing Ethnicity. Cross-Cultural Consciousness in Canadian and Québécois Literature*, Toronto, ECW Press, 1994, 128-144
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie, « Historique du concept d'intertextualité », dans Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollagnier (dir.), *L'intertextualité*, Paris, Diffusée par les Belles Lettres, 1998, 17-64
- Littérature*, n° 140, (dossier Analyse du discours et sociocritique), 2005
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, 2004
- , *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan, 2001
- , « Éthos, scénographie, incorporation », dans Ruth AMOSSI, (dir), *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, 75-100
- , *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993

- , *L'Analyse du discours, introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, 1991
- MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre, *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française: (problèmes culturels et littéraires)*, 2e éd. Abidjan, Nouvelles Éditions africaines, 1980
- MAMBENGA-YLAGOU, Frédéric, « Problématiques définitionnelle et esthétique de la littérature africaine francophone de l'immigration », *CAUCE, Revista internacional de Filología y su Didáctica*, n° 29, 2006, 273-293
- MATESO, Locha, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT/Karthala, 1986
- MBEMBE, Achille, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, (avant-propos à la seconde édition), Paris, Karthala, 2000
- MILOT, Louise et Fernand ROY (dir), *Les figures de l'écrit. Relecture de romans québécois des Habits rouges aux Filles de Caleb*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1993
- MITTERAND, Henri, *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994
- , *Le discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980
- MOSER, Walter, « Transculturation : Métamorphoses d'un concept migrateur », dans Fulvio Caccia (dir.), *La transculture et Vice Versa*, Montréal, Triptyque, 2010, 33-59
- MOURALIS, Bernard, *L'illusion de l'altérité. Études de littérature africaine*, Paris, Honoré Champion, 2007
- , « De quelle voix parle-t-on? », dans D. Delas et D. Deltel (dir.), *Voix nouvelles du roman africain*, Nanterre, Université Paris X, 1994, 145-158
- , *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris, Présence Africaine, 1993
- , *Littérature et développement : Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression africaine*, Paris, ACCT/Silex, 1984
- , « Pour qui écrivent les romanciers africains ? », *Présence Africaine*, n° 114, 1980, 53-78

- MUDIMBE, V.Y., *The invention of Africa : gnosis, philosophy, and the order of knowledge*, Bloomington, Indiana University Press, 1988
- NAUDILLON, Françoise et Jean OUEDRAOGO (dir.), *Images et mirages des migrations dans les littératures et les cinémas d'Afrique francophone*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2011
- NDIAYE, Christiane (dir), *Parcours figuratifs et configurations discursives du roman africain*, Montréal, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2006, coll. « Paragraphes »
- , « De l'écrit à l'oral : la transformation des classiques », *Études Françaises*, vol 37, n° 2, 2001, (La littérature africaine et ses discours critiques, dossier préparé par Josias Semujanga,) 45- 61
- N'DONGO, Jacques Fame, *Le Prince et le scribe. Lecture politique et esthétique du roman négro-africain post-colonial*, Paris, Berger-Levrault, 1988.
- NEPVEU, Pierre, « Qu'est-ce que la transculture », *Paragraphes*, n° 2, 1989, 15-31
- NGAL, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994
- NGANANG, Patrice, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, Éditions Homnisphères, 2007
- , « Le nœud gordien », *Africultures*, (L'engagement de l'écrivain africain), n° 59, avril - juin 2004, 83-89.
- NIMROD, *La Nouvelle Chose française. Commerce de l'imagination I*, essai, Arles, Actes Sud, 2008
- NKASHAMA, Pius Ngandu, *Écritures et discours littéraires : études sur le roman africain*, Paris, Harmattan, 1989
- Notre librairie*, n° 159, (Langues, langages, invention), juillet -sept 2005
- Notre Librairie*, n° 151, (Sexualité et écriture), juillet-septembre 2003
- Notre Librairie*, n° 146, (Nouvelle génération), octobre-décembre, 2001
- Notre Librairie*, n° 135, (Nouveaux paysages littéraires. Afrique, Caraïbes, Océan Indien) sept-déc. 1998

- OLLIVIER, Émile, « Un travail de taupe : écrire avec un stigmate de migrant », *Possibles*, vol. 8, numéro 4, 1984, 111-117
- PARAVY, Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'harmattan, 1999
- PARÉ, Joseph, *Écritures et discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Ouagadougou, Kraal, 1997.
- PERRIN, Jean-François, STEWART (dir.), Philip, *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions Desjonquères, 2004
- PIÉDAY-GROS, *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, 39.-41
- PLEYNET, Marcelin, *Transculture. Entretiens, essais et conférences*, Paris, Unions Générale D'Éditions, 1979
- POPOVIC, Pierre, *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac (Québec), coll. (Les Éditions Balzac), 1992,
- Présence francophone*, n° 63, 2004 (Chaos, absurdité, folie dans le roman africain et antillais contemporain. Variations autour du réalisme et de l'engagement). Dossier coordonné par Justin Bisanswa et Isaac Bazié.
- RIFFATERRE, Michael, « L'illusion référentielle », dans Roland Barthes et al, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, 91-118
- , « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, février 1981, 5-7
- , « La trace de l'intertexte », *La pensée*, n° 215, octobre 1980, 4-18
- *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979
- , « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique*, 1979, n° 1-2, 128-150
- , « La syllepse intertextuelle », *Poétique*, n° 40, novembre 1979, 496-501
- RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002
- Revue des Sciences Humaines* (Le roman parle du monde), textes réunis par Émilie Brière et Mélanie Lamarre), vol. 299, n° 3, 2010
- RICARD, Alain, *Naissance du roman africain : Félix Couchoro (1900-1968)*, Paris, Présence Africaine, 1987

- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963
- ROBIN, Régine, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », dans NEEFS, Jacques et ROPARS, Marie-Claire (dir.), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, 95-121
- RUFFEL, Lionel, (éd.), *Qu'est-ce que le contemporain?*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2010
- SAMOYAULT, Tiphaine, « Un réalisme lyrique est-il possible? », dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte Éditeur, 2004, 79-94
- , *L'Intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Éditions Nathan/HER, 2001
- SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956
- SCARPETTA, Guy, *L'âge d'or du roman*, Paris, B. Grasset, 1996
- SEGALÉN, Victor, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers ; Textes sur Gauguin et l'Océanie*, précédé de Gilles Manceron, *Segalen et l'exotisme*, Paris, Librairie générale française, 2007, [1986]
- SEMUIJANGA, Josias (dir), « Les formes transculturelles du roman africain », *Tangence*, n° 75, été 2004
- , « De l'africanité à la transculturalité : Éléments d'une critique dépolitisée du roman », *Études françaises*, n°2, vol 37, 2001, 133-156
- , *Dynamique des genres dans le roman africain : éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999
- , *Configuration de l'énonciation interculturelle dans le roman francophone : éléments de méthode comparative*, Québec, Nuit blanche, 1996
- SOLLERS, Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968
- Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien*, n° 17, 2009, 9. Jg.
- TAMALE, Sylvia (ed.), *African Sexualities : a reader*, Oxford, Pambazuka Press, 2011

- TASSEL, Alain, *Nouvelles approches de l'intertextualité*, (Cahiers de narratologie, Nice, Presses Universitaires de Nice-Sophia Antipolis, 2001
- THIBAUDET, Albert, *Physiologie de la critique*, Paris, Librairie Nizet, 1962
- TIDJANI-SERPOS, Noureini, *Aspects de la critique africaine*, Tome 1, Abidjan, Paris, CEDA, Silex, 1987
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique. Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981
- VACHON, Stéphane, « Introduction : Discours, œuvre, texte? », dans Claude Duchet et Stéphane Vachon (dir.), *La recherche littéraire, objets et méthodes*, (Édition revue, corrigée et augmentée), Montréal, XYZ éditeur, 1998, 119-124
- VAN WESEMAEL, Sabine, *Le roman transgressif contemporain : de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*, Paris, L'Harmattan, 2010
- VIART, Dominique, « Écrire avec le soupçon : enjeux du roman contemporain », dans Michel Braudeau et al., *Le roman français contemporain*, Paris, adpf, 2002, 129-162
- WA KABWE-SEGATTI, Désiré K., Pierre HALEN, *Du nègre Bambara au Négropolitain. Les littératures africaines en contexte transculturel*, Metz : Centre Écritures, coll. "Littératures des mondes contemporains", 2009
- WABERI, A. Abdourahman, « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie*, n° 135, sept-déc 1998, 8-15.
- WAHLBERG, Martin et Trude KOLDERUP (dir), *Amour, violence, sexualité, de Sade à nos jours*, Oslo, Paris, Solum, L'Harmattan, 2008
- XAVIER, Subha et Papa Samba DIOP (dir.), *La littérature migrante subsaharienne*, Paris, Éditions Dominique Guéniot, 2009
- ZIMA, V. Pierre, *L'ambivalence romanesque : Proust, Kafka, Musil*, (nouvelle édition revue et augmentée), Paris, L'Harmattan, 2002
- , *L'indifférence romanesque : Sartre, Moravia, Camus*, (2^e édition, revue et corrigée par l'auteur), Montpellier, Éditions du CERS, 1988
- , *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985