

UNIVERSITE DE LIMOGES

ECOLE DOCTORALE Lettres, Pensée, Art et Histoire (LPAH)

Laboratoire FRED

Thèse

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LIMOGES

Spécialité : Littératures comparées et francophones

présentée et soutenue par

Ndombi Loumbangoye Ornella Pacelly

le 07 janvier 2016

**Écriture du corps et mythe personnel de l'écrivain.
Approche psychocritique de *Place des fêtes*, *Hermina*
et *La fête des masques* de Sami Tchak.**

Thèse dirigée par Dominique GAY-SYLVESTRE

JURY :

Président du jury

M. Jean-Christophe DELMEULE, Professeur des Universités, Université de Lille III

Rapporteurs :

M. Jean-Dominique PENEL, Professeur émérite, Université de Gambie

M. Claude FILTEAU, Professeur émérite, Université de Limoges

Directrice :

Mme. Dominique GAY-SYLVESTRE, Professeure des universités, Université de Limoges

« La littérature, pour moi, est une religion, avec ses prophètes dont je m'efforce de devenir un disciple digne. »

Sami TCHAK, *La couleur de l'écrivain*.

Remerciements

La réalisation de cette thèse ne pourrait être possible dans la solitude et l'isolement. Elle a donc connu la participation de nombreuses personnes à des degrés divers.

Premièrement, je voudrais remercier, *ab imo pectore*, la Professeure Dominique GAY-SYLVESTRE, qui a bien voulu me faire bénéficier de son expérience et surtout de son temps, pour mener à bien cette thèse, dans l'humilité et la courtoisie qui la caractérisent.

Je souhaite également remercier l'ensemble des Enseignants-chercheurs de mon Laboratoire de Recherche, dont les conseils et les suggestions, fondés sur leur connaissance très dense du travail de recherche et de la littérature, sont les éléments fondamentaux qui ont permis l'élaboration de ce travail.

Mes remerciements s'adressent aussi à monsieur NDOMBI Alfred, mon père, qui a su m'inculquer le respect d'Autrui, le goût des plaisirs simples de la vie et du travail bien fait. Ses conseils et sa disponibilité m'ont été d'un grand réconfort durant l'élaboration de cette thèse. Qu'il trouve, à travers ces mots, l'expression de toute ma gratitude. Je tiens également à saluer respectueusement, ma mère de sang et mes mamans de cœurs, dont l'amour et l'affection n'est plus à démontrer.

À ma « chouquette » : ma fille Jade Lauryne, dont la gaieté et la douceur m'ont été d'un grand secours tout au long de ce travail de recherche. À ma complice NDZENGUE Mapela Cynthia Orlane, et mes frères, sœurs, amis et collègues un peu partout dans le monde, qui ont su, chacun à leur manière, me montrer leur affection et leur foi en moi. À toi Mon Amour, mon soutien quotidien.

Aux oubliés, tous ceux qui, de loin ou de près, m'ont aidé à la réalisation de cette thèse, qu'ils reçoivent ici la marque de toute ma gratitude.

Maloumbi¹ !

¹Merci.

Droits d'auteurs



Cette création est mise à disposition selon le Contrat : « **Attribution-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de modification 3.0 France** »
disponible en ligne : <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/>

Sommaire

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	9
PREMIERE PARTIE : MISE EN DISCOURS DU CORPS A TRAVERS LES LITTEATURES.....	28
CHAPITRE I : Le corps au fil des littératures.....	29
CHAPITRE II : Érotisation de l'écriture chez Sami TCHAK.....	58
DEUXIEME PARTIE : AUDACES SCRIPTURALES ET ASSOCIATIONS OBSÉDANTES DE L'AUTEUR	79
CHAPITRE III : Caractérisation des personnages principaux.....	82
CHAPITRE IV : Les instances narratives principales du corpus.....	110
CHAPITRE V : Écriture transgressive et métaphores récurrentes.....	155
TROISIEME PARTIE : « CONTRÔLE BIOGRAPHIQUE » ET INTERPRÉTATION DU MYTHE PERSONNEL DE L'ÉCRIVAIN.....	184
CHAPITRE VI : Éléments biographiques et origine potentielle du mythe	187
CHAPITRE VII : Mythe personnel de Sami TCHAK et possibilité de sens	212
CHAPITRE VIII : Vers une nouvelle esthétique littéraire francophone...	238
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	293
ANNEXES	301
BIBLIOGRAPHIE.....	306

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Au centre des métamorphoses esthétiques actuelles dans la littérature francophone d'Afrique noire, apparaît désormais une nouvelle forme d'écriture qui rompt avec le récit compact et linéaire de la première génération d'écrivains noirs. Si la préoccupation de la littérature africaine postcoloniale², portait sur la réhabilitation de l'homme³ et de la culture noire⁴, sur la dénonciation des abus du colonialisme et la lutte pour l'indépendance menée par des écrivains tels que Léopold Sédar SENGHOR ou Birago DIOP, on note parallèlement une évolution thématique dans le roman africain devenu le genre littéraire privilégié, en réponse à la politique anticolonialiste de l'époque. Aussi, après les Indépendances de 1960, la littérature africaine, par le biais des romanciers, entreprend de décrire les problèmes socio-politiques et économiques des nouveaux États.

Ces romans souvent qualifiés de « romans de la désillusion », traitent de sujets inspirés en général des mutations causées par la décolonisation, mais aussi de la dénonciation des abus du pouvoir en place, comme illustré dans *Le soleil des indépendances* de Ahmadou KOUROUMA, œuvre parue en 1968, et considéré aujourd'hui comme étant l'un des plus grands classiques de cette

² Les œuvres « postcoloniales » s'intéressent au problème d'identité. Le colonialisme a instauré dans le pays colonisé un système de valeurs européennes qui suppose la supériorité du monde occidental. Après l'indépendance, les populations des pays libérés ont dû abandonner ce système de valeurs dans lequel ils étaient toujours définis comme étant inférieurs.

³ Cette période est marquée par l'apparition autour des années quarante, d'une génération d'intellectuels issus des colonies francophones qui se retrouvent dans un contexte panafricain autour du mouvement de la Négritude lancé par les Antillais Aimée Césaire, Léon Gontran Damas et le sénégalais Léopold Sédar Senghor.

⁴ Nous faisons ici allusion au rôle capital qu'ont jouées les revues culturelles telles que *Présence Africaine*, fondée en 1947 par Alioune Diop, qui a permis aux intellectuels du monde noir d'avoir une plate-forme de rencontre et de revendication culturelle qui fut déterminante dans la reconnaissance des voix des colonisés en France.

période de l'histoire littéraire africaine.

Après l'effervescence des Indépendances, la majorité de ces nouveaux États africains sont dirigés par des soldats montés au pouvoir grâce à des coups d'États et des méthodes de gouvernance anarchiques dont les négligences politiques et la corruption entraîneront le soulèvement d'une autre vague d'écrivains africains comme Henri LOPES, Sony LABOU TANSI ou encore Pius NGANDU NKASHAMA, qui tenteront de fustiger ces malaises sociaux, à travers leurs écrits, rivalisant d'originalité stylistique afin de marquer leur rupture d'avec la dictature en place.

Aussi, de 1980 aux années 2000 cette génération d'écrivains africains rend compte de la détérioration progressive de ces pays en soulignant la dégradation de leurs structures politiques, économiques et sociales. On assiste donc à l'écllosion d'auteurs soucieux de s'affranchir de cette littérature du chaos, en privilégiant un chaos dans l'écriture elle-même, afin de marquer leur attachement à une liberté d'acte et de pensée face au régime dictatorial des « Princes »⁵. Il s'agit, en l'occurrence, des écrivains que le critique sénégalais Papa SAMBA DIOP qualifie d'« auteurs de la nouvelle génération »⁶.

Ces derniers procèdent à l'élaboration d'une écriture plus crue, voire plus sexuelle, visant à critiquer les mœurs sociales à travers un vocabulaire

⁵LABOU TANSI (S.), *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1998. Ce terme est employé par Sony Labou Tansi pour désigner les chefs d'États machiavéliques et/ou les dictateurs.

⁶ Papa SAMBA DIOP, *Culture Sud, Nouvelle génération*, « Le roman francophone subsaharien des années 2000. Les cadets de la post-indépendance », juillet-septembre, 2007, p.9.

choquant emprunté à la sexualité. Des auteurs africains comme Kagni ALEM⁷, BESSORA⁸ ou encore Sami TCHAK se démarquent alors dans la littérature africaine contemporaine. Leur capacité à « éjaculer » la vérité à travers leurs écrits, bouleverse le lecteur et, partant, la société toute entière qui semble voir son propre reflet dans leurs textes crus et « pétris de chair ».

Par conséquent, en ce début du XXI^e siècle, on assiste à l'émergence du mouvement de la « Migritude », néologisme qui combine négritude et émigration selon Jacques CHEVRIER son créateur. Cette nouvelle génération d'écrivains semble avoir en commun l'expérience de l'immigration. Nous pouvons citer par exemple, des auteurs comme Fatou DIOME, Alain MABANCKOU, Kagni ALEM, Calixthe BEYALA ou encore BESSORA, dont l'écriture participe désormais d'un travail, de plus en plus conscient, d'invention et d'innovation tant sur le plan langagier que sur le corps du projet romanesque lui-même.

Ces nouveaux écrivains divorcent d'avec la classique définition du roman africain, qui consiste à écrire l'histoire d'un « individu africain », évoluant dans un « milieu africain » et allant de péripéties en péripéties jusqu'à son échec ou à son succès social, comme c'est le cas dans *L'étrange destin de Wangrin* d'Amadou HAMPATÉ BÂ ou encore dans *L'enfant noir* de Camara LAYE. Ces écrivains de la migritude, composés de fils d'immigrés ou exilés de longue date, revendiquent une identité purement littéraire, loin de leur terre

⁷ ALEM (K.), *Un Rêve d'Albatros*, Paris, Gallimard, Continents noirs, 2006.

⁸ BESSORA, *53 cm*, Serpent à plumes, Paris, 1999.

natale et de l'hostilité de leur terre d'accueil, afin d'acquérir une plus grande liberté aussi bien dans leurs choix thématiques que dans leur traitement scripturale. Ils optent alors pour un repli sur eux-même, sur le seul monde qui semble finalement être l'endroit où leur créativité peut s'exprimer librement.

Cependant, bien qu'appartenant à cette nouvelle génération d'écrivains africains, Sami TCHAK se démarque par ses audaces scripturales et thématiques qui conduisent le lecteur à explorer pêle-mêle les bas-fonds de la déchéance humaine (*Hermina*) ; mais aussi et surtout à faire exploser les tabous sociaux et culturels tels que l'inceste, la nécrophilie, la pédophilie (*La fête des masques*) ; ou encore l'excision, l'homosexualité, la polyandrie et la désacralisation de la mère et des anciens (*Place des fêtes*). Cet écrivain fait le choix d'une nouvelle forme d'écriture où le corps, par l'« entremise » de la sexualité, est au centre de ses récits. Il raconte, en effet, l'histoire de chaque personnage qui gravite autour des héros ou anti-héros afin de permettre la construction et la compréhension de la trame narrative de ses œuvres. L'auteur y raconte alors de « petites vies » intimes de personnages qui oscillent entre une terre natale qui les renie et une terre d'accueil qui les rejette. Les personnages se retrouvent donc sans pays, sans nation ni patrie, mais uniquement avec un corps qui semble être la seule terre capable de les accepter sans conditions physiques, culturelles ou identitaires.

Cette « nouvelle écriture », pour emprunter les termes de Jacques CHEVRIER, nous propose un nouveau matériau, un topoi considérable dans l'élaboration d'une nouvelle littérature africaine francophone. Elle offre ainsi de nouvelles tendances thématiques comme celle faisant l'objet

de notre travail, à savoir : « l'écriture du corps ». Cette thématique d'écriture, vise à « trouver l'universalité dans l'intimité »⁹, à travers l'analyse des fantasmes et désirs sexuels des différents personnages de notre corpus et si possible d'en apporter le sens. L'écriture du sexe émerge donc avec cette nouvelle génération d'écrivains d'Afrique noire francophone qui font du sexe la matrice même de leur esthétique.

En ce qui nous concerne, Sami TCHAK, dont les écrits majoritairement imprégnés de sexualité lui ont attribué la réputation « d'écrivain hors normes » ou « politiquement incorrect » sur la scène littéraire francophone, est également l'auteur des trois œuvres qui constituent le corpus de base de notre thèse qui a pour titre : « Écriture du corps et mythe personnel de l'écrivain. Approche psychocritique de *Place des fêtes*, *Hermina* et *La fête des masques* de Sami TCHAK ». Au fil de nos lectures, le corps des différents personnages semble exprimer les contours les plus profonds, les plus secrets de leur personnalité. « Le corps, par l'entremise de la sexualité, devient alors métaphorique d'une liberté d'actes et de pensées que personne ne peut contrôler ».¹⁰ C'est donc à travers la sexualité que le corps tend à se montrer sous sa forme réelle. Car, comme le dirait Sony LABOU TANSI, c'est dans cette chair devenue « Monde », que l'Homme se permet d'ôter son ou ses masques et se montrer sous sa vraie identité, dans sa nudité la plus intégrale. La sexualité n'est plus vue désormais sous forme de cliché, comme une simple composante de l'intimité

⁹ BREZAULT (E), *Culture Sud, Nouvelle génération*, « Sami TCHAK ou la « philosophie dans le foutoir », n°166, juillet-septembre, 2007, p.69.

¹⁰ BREZAULT(E), *Culture Sud, Nouvelle génération*, Op.cit, p.67.

humaine. Elle semble produire, en effet, un discours dont le « porte-parole » est le corps.

Cette mise en exergue de la sexualité constitue l'un des éléments centraux de l'écriture des « auteurs de la nouvelle génération d'écrivains francophones subsahariens »¹¹. Pour ces derniers, la sexualité est « une grande porte, à aller au plus profond de l'être humain, à cerner l'ultime part humaine qui ramène les théâtrales diversités à des équations essentielles et similaires ». ¹²C'est dans cette optique que s'inscrit Sami TCHAK dans ses œuvres : *Place des fêtes*, *Hermina* et *La fête des masques*.

L'écrivain togolais présente de manière directe et crue dans les trois œuvres sus-citées, des corps mobiles sous plusieurs formes : physique et psychologique. Il met au centre de *La fête des masques* un homme frustré de ne pas être une femme (Carlos), un narrateur anonyme à la sexualité sans limite dans *Place des fêtes* et un écrivain en herbe tourmenté par sa muse dans *Hermina* (Heberto Prada). Tous trois ont pour rôle de trouver, sinon, de retrouver, leur véritable identité dans une société où tout le monde est en perpétuelle quête identitaire. Les héros et les autres personnages qui les entourent semblent vivre eux aussi dans un univers où la liberté est quasi absente. Aussi, tentent-ils de se retrouver à travers la sexualité en tentant de satisfaire les désirs de leur corps. Cette quête identitaire chez les protagonistes des trois textes de Sami TCHAK est en réalité un prétexte pour présenter une

¹¹ Papa SAMBA DIOP, *Culture Sud, Nouvelle génération*, « Le roman francophone subsaharien des années 2000. Les cadets de la post-indépendance », n°166, juillet-septembre, 2007, p.9.

¹² TCHAK (S), in *Notre Librairie, Sexualité et écriture*, n°151, juillet-septembre, 2003, p.7.

forme « d'anti-écriture » et propose l'émergence d'une « littérature du chaos », matrice même d'une nouvelle esthétique littéraire francophone qui nécessite un re-questionnement sur l'avenir du genre humain et son rapport avec Autrui, dans une société devenue trop étouffante.

Comme tout projet scientifique, celui que nous proposons ici peut apporter un élément novateur dans la littérature francophone actuelle. Sami TCHAK, fait en effet le choix de transcrire un aspect du monde à travers une forme d'écriture plus érotisée, très différente de celle de ses prédécesseurs de la Négritude. Cette tendance d'écriture nous conduit à nous interroger sur les omissions volontaires et la ressemblance des thématiques qu'il aborde constamment dans ses œuvres. La répétition de cette structure narrative nourrit l'hypothèse selon laquelle il existerait des métaphores obsédantes qui se manifesteraient inconsciemment dans le génie créateur de l'écrivain francotogolais. Comment la récurrence de l'écriture du corps, par l'entremise de la sexualité, peut-elle démontrer l'existence d'un mythe personnel chez l'écrivain ? Ne sommes nous pas en présence de l'abandon d'une relation en deux termes (l'écrivain et son milieu), au profit d'une relation en trois termes, à savoir : l'inconscient de l'écrivain, son Moi conscient et son milieu qui justifieraient la présence d'un mythe potentiel ? Autrement dit, comment pourrait-on donner finalement du sens aux silences de l'auteur ?

À l'appui des œuvres de notre corpus nous tenterons de démontrer comment une approche psychocritique pourrait trouver dans ces textes, isoler et étudier l'expression de la personnalité inconsciente de leur auteur. Cette

conception sexualisée du corps chez l'écrivain franco-togolais semble rejoindre le métatexte freudien repris et reformulé dans la psychocritique de Charles MAURON, permettant de dévoiler les passions et les désirs inconscients voire inavoués de l'être humain, dans l'unique but de l'amener à connaître ou à reconnaître sa véritable identité, son vrai « Moi ».

Ainsi, la lecture de l'écriture du corps et du mythe personnel de l'écrivain dans *Place des fêtes*, *Hermina* et *La fête des masques* de Sami TCHAK nous conduit à mener notre argumentaire selon une démarche méthodologique relevant de la psychocritique de Charles MAURON, qui résume sa méthode en quatre opérations principales dont la démarche analytique peut, semble-t-il, nous aider à la compréhension de notre projet d'étude. Son approche psychocritique met d'abord en jeu, un repérage d'indices, tels que des « métaphores obsédantes », des particularités stylistiques, des expressions plus ou moins insolites, des répétitions de termes, de situations et de figures surprenantes. La récurrence de ces indices dans les œuvres d'un même sujet écrivain est elle-même fortement significative et constitue une structure autonome par rapport au discours conscient ; structure dans laquelle le lecteur peut reconnaître les caractéristiques d'un discours très probablement involontaire et inconscient chez l'auteur.

Puis, dans un second temps, il invite le lecteur à une mise en relation de tous les éléments repérés lors de la première opération. Ceci, dans le but de rechercher ce qui fait la cohérence des différents indices collectés et ainsi observer combien les métaphores récurrentes de l'écrivain dans plusieurs de ses

textes, à priori différents, peuvent conduire à l'existence d'un mythe personnel chez ce dernier. En superposant enfin différents textes d'un même auteur, nous arrivons à relever une similitude dans l'utilisation de certains champs lexicaux ou certaines thématiques, constamment abordés dans l'écriture. Cette superposition inconsciente de l'écrivain dans son œuvre est définie comme un fantasme inconscient faisant pression sur la conscience de l'écrivain pendant l'acte d'écriture et s'exprime subjectivement dans les différents textes du même auteur. La dernière étape quant à elle, consiste à une vérification biographique des données récoltées.

Autrement dit, il est question, en ce qui nous concerne, d'une comparaison entre le portrait psychique reconnu et la personnalité consciente de Samy TCHAK, déduite par l'analyse de ses études sociologiques dans lesquelles il s'exprime à la première personne du singulier, en relatant des faits historiques et marquants de son pays d'origine : le Togo. La confrontation des expériences personnelles de l'auteur, nous permettront ainsi de confirmer ou d'infirmer l'analyse des textes faite au préalable dans le travail.

Cette ultime étape conduira ainsi le lecteur à interpréter minutieusement l'écriture du sujet écrivant afin d'en déceler une volonté inconsciente de transcrire une idée ou une idéologie sur un ou plusieurs sujets qui marquent son style et son imaginaire. La psychocritique fonctionne donc « à peu près comme on utilise un écran radioscopique pour percevoir sous la chair, le squelette »¹³.

¹³MAURON (C.), *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Paris, Genève, Champion-Slatkine, 1986, p.19.

S'intéresser au « squelette » de l'œuvre, à la source dont elle découle, c'est s'intéresser en réalité au génie créateur de l'écrivain et, plus précisément, à la matrice même de ce génie. Le choix de cette approche se justifie par le fait qu'elle semble bien répondre à notre souci de relever les interactions du psychisme de l'écrivain dans le circuit discursif de notre corpus de base. Étant donné que l'objet d'étude de la psychocritique est le texte, nous adopterons cette démarche afin de faire ressortir le sens des silences des trois œuvres de Sami TCHAK. Par ailleurs, dans la mesure où l'œuvre de Sigmund FREUD développe une théorie des profondeurs susceptible d'analyser et de comprendre l'inconscient humain et que son analyse du métatexte (repris et transformé par Charles MAURON) met en scène des actants déterminant dans l'étude du psychisme humain, nous jugeons utile de faire intervenir la psychanalyse de Sigmund FREUD pour étudier les mouvements corporels et sexuels des personnages de notre corpus.

En effet, la psychanalyse s'est toujours occupé du corps. Dès le début, le symptôme enraciné dans le corps des sujets hystériques qu'on lui présentait, avait conduit FREUD à prendre en considération sa valeur de vérité. C'est à partir de la conversion hystérique que ce dernier établit donc les fondements de sa psychanalyse, construisant ainsi la théorie des pulsions. Ceci, afin de rendre compte de l'excès d'excitation dans le corps et de la recherche de satisfaction par le biais du rapport à l'objet qui insiste au delà de celle obtenue par la satisfaction du besoin. Bien qu'il pense que la pulsion soit essentielle et moteur du psychisme de l'individu, cette dernière n'a de cesse d'avoir une dimension

presque insaisissable.

Aussi, retrouve-t-on dans les œuvres de notre corpus des personnages-clé qui illustrent bien sa pensée; c'est le cas d'Heberto Prada dans *Hermina*, déambulant dans le roman au gré des rêveries diurnes et nocturnes qu'engendre la jeune et belle Hermina devenue l'unique objet de ses désirs, son « Graal ». Notons également dans *La fête des masques*, avec l'attirance sexuelle de Carlos pour le Capitaine Gustavo et son idée obsessionnelle de tuer sa sœur Carla ; ou encore le désir sexuel qu'éprouve le héros de *Place des fêtes* pour sa mère, par opposition à sa haine pour son père, ce qui fait indéniablement allusion au complexe d'Œdipe dans la psychologie de Sigmund FREUD, rendant ainsi légitime le recours à quelques notions psychanalytiques freudiennes, comme nous l'avons signalé plus tôt dans notre travail de recherche. L'ensemble de notre travail de recherche reposera sur la méthode psychocritique de MAURON et de la psychanalyse freudienne.

Dans un premier temps, nous tenterons de superposer les trois textes de Sami TCHAK, tout en révélant les structures où s'exprime l'inconscient, avant d'en étudier les différentes structures narratives et leurs métamorphoses. Enfin, après avoir relevé et désigné le mythe personnel de l'écrivain, nous essaierons de l'interpréter et de le « contrôler » dans la vie de l'auteur à travers l'interprétation d'interviews personnels et ses engagements socio-culturels ou politiques potentiels. Une fois présenté et expliqué, ce mythe personnel nous permettra de fournir au lecteur une image du « monde intérieur » inconscient de l'écrivain, avec ses instances, ses objets internes, ses Moi partiels et son

dynamisme. L'acte d'écriture apparaîtra ainsi chez le sujet écrivain, comme un projet d'intégration de sa personnalité marquée.

Partant de ce postulat, notre thèse s'effectuera en trois parties principales, dont la première aura pour titre « **Mise en discours du corps à travers les littératures** ». Il s'agira ici de présenter comment la thématique du corps s'est familiarisée avec la scène littéraire aussi bien orientale, qu'occidentale et africaine. Puis, la description d'une forme d'érotisation de l'écriture chez Sami TCHAK nous permettra de faire ressortir la particularité scripturale de TCHAK et, partant, de justifier le choix de cet auteur dans l'étude de notre sujet de thèse. Parce que, s'il existe une écriture du corps, nous en déduisons qu'il existe nécessairement un langage de ce dernier qui se veut attrayant et subversif à la fois, de par sa complexité et sa capacité à gravir les barrières de la raison et de l'éthique.

Pour ce faire, nous montrerons d'abord comment, au fil des siècles, la thématique du « corps » s'est fait une place considérable dans les Littératures, en invoquant successivement les textes de VATSYAYANA, du Marquis de SADE et de Denis DIDEROT. Pour arriver enfin, à l'analyse de l'écriture samitchakienne empreinte de transgressions aussi bien thématiques que stylistiques. Cette partie du travail sera pour nous un moyen de montrer comment, à l'instar de Sami TCHAK, la nouvelle génération d'écrivains francophones considère désormais la thématique du corps voire l'érotisation de l'écriture comme un nouvel élément capable de fournir des outils permettant d'analyser les mouvements sociaux et psychologiques de l'être humain. Aussi, à

travers l'étude de sa mise en thème dans la littérature contemporaine française et francophone, et son caractère choquant voire dérangeant, le corps produit un langage dépourvu de censure, dans une société où les tabous et les préjugés semblent avoir cimenté les mentalités et contaminé en même temps les questions d'altérité et de rapport au monde. Ce décryptage du langage du corps auquel s'essaye Sami TCHAK, donne l'occasion au lecteur d'entrevoir l'existence d'une angoisse, d'un mal-être existentiel chez le sujet social, illustré dans les trois œuvres de notre corpus, par la manifestation d'une errance physique et psychologique des différents protagonistes.

La deuxième partie, quant à elle, a pour titre « **Audaces scripturales et associations obsédantes de l'auteur** ». Il y sera question essentiellement de montrer comment l'auteur parvient à peindre une vision nouvelle de la société à travers le récit de la déconstruction psychologique de ses personnages-clés qui semblent être emprisonnés dans le sable mouvant des interdits moraux. Ainsi, qu'ils choisissent de braver volontairement la norme sociale (le protagoniste anonyme de *Place des fêtes*), d'en être prisonnier (Heberto Prada dans *Hermina*) ou simplement de la redéfinir comme c'est le cas avec les personnages de Carla et Carlos de *La fête des masques*. Les personnages-clé de notre corpus révèlent au fil du récit des personnalités contaminées de fantasmes sexuels inattendus et s'illustrent dans une angoisse existentielle ressentie à travers la plume de l'écrivain.

Il sera donc question dans cette partie, de montrer à l'aide de *Place des fêtes*, *Hermina* et *La fête des masques*, comment à partir des « bavardages

indiscrets de la chair », le corps des protagonistes exprime leurs désirs enfouis. Ils deviennent ainsi des « corps témoins » de la perpétuelle quête identitaire qui mine leur psychisme et qui les prépare progressivement à accepter le verdict parfois surprenant de « la tombée » de leur masque. Cette errance, manifestée dans l'intimité est en réalité un prétexte chez l'auteur pour dévoiler un malaise identitaire chez le sujet social qui n'arrive plus à se situer dans la société, manifesté dans les œuvres par son incapacité à déterminer les rapports entre lui et l'Autre ou encore entre lui et les choses qui l'entourent. Cette partie sera l'occasion de voir au-delà de la simple thématique du corps dans l'écriture de l'écrivain, plutôt comment il écrit le corps, le jeu rhétorique et stylistique, pour amener le lecteur à voir ce que nous pouvons qualifier de « coulisses de l'œuvre » afin de mieux cerner la face cachée de son génie créateur.

Aussi, après l'analyse des instances narratives principales présentes dans le corpus, nous tenterons de présenter l'éclosion d'une écriture transgressive chez Sami TCHAK, marquée par la forte présence de « métaphores obsédantes » qui justifient notre choix de l'approche psychocritique de Charles MAURON dans le traitement de ce sujet de thèse. En tenant compte de cette démarche psychocritique, nous pourrions considérer cette partie comme la première étape de sa méthode critique qui consiste à effectuer un repérage d'indices, tels que des « métaphores obsédantes », des particularités stylistiques, des expressions plus ou moins insolites, des répétitions de termes, de situations et de figures surprenantes.

La constance de ces indices fortement significatifs constituera une

structure autonome par rapport au discours conscient, et nous permettra d'y reconnaître les caractéristiques d'un discours involontaire et inconscient chez le sujet écrivain. Nous opterons ainsi pour une analyse narratologique de notre corpus visant à étudier les techniques et les structures narratives mises en œuvres par l'écrivain dans ses textes. Ainsi, en rappelant qu'un récit est composé de plusieurs éléments essentiels, notamment d'un personnage (celui qui participe à l'histoire), d'un narrateur (celui qui raconte l'histoire), et, enfin, d'un auteur (celui qui écrit le récit) nous tenterons d'analyser respectivement ces trois éléments dans notre travail, ceci dans le but de relever les réseaux thématiques obsédants du sujet écrivain et de répondre à notre hypothèse selon laquelle, l'écriture de l'auteur de notre corpus est inconsciemment imprégnée de métaphores obsédantes qui semblent constituer la matrice même de son génie créateur.

Pour finir, la troisième partie de notre travail titrée « **Contrôle biographique** » et **interprétation du mythe personnel de l'écrivain** » nous permettra d'apporter du sens aux récurrences thématiques dans l'écriture de Sami TCHAK. Ainsi, à travers l'analyse des personnages clés et des principales instances narratives de notre corpus, nous pourrions démontrer qu'il existe un lien de plus en plus évident entre le texte et un certain nombre de souvenirs inconscients propres à l'écrivain. Cette ultime partie de notre travail aura pour projet d'identifier ces souvenirs inconscients chez Sami TCHAK que MAURON désigne par « mythe personnel » dans son *Introduction à la*

*psychocritique de l'œuvre littéraire*¹⁴. Nous pouvons lire dans cet ouvrage que « les réseaux d'associations obsédantes une fois constatés, on ne peut honnêtement en rester là. Il faut, à titre d'hypothèse, en proposer une explication. »¹⁵.

Cette ultime partie consistera donc à relever et à interpréter les éléments constituant le « mythe personnel » de l'auteur de notre corpus. L'interprétation du mythe personnel de l'écrivain consistera à rechercher son origine et à tâcher de comprendre son fonctionnement. Il sera question ici de faire apparaître les souvenirs inconsciemment refoulés par le Moi social de Sami TCHAK, puis, de tenter de révéler les motifs réels de cette opération psychique et son impact sur son Moi créateur, avant de définir leur origine et leur métamorphose. Cette entreprise littéraire sera donc l'application des deux dernières étapes de l'approche psychocritique de Charles MAURON, à savoir « le mythe personnel et ses avatars sont interprétés comme expressions de la personnalité inconsciente de son évolution. Puis, les résultats ainsi acquis par l'étude de l'œuvre sont contrôlés par comparaison avec la vie de l'écrivain. »¹⁶ Ces deux dernières étapes nous permettront d'établir l'influence manifeste des événements marquants de la vie de notre écrivain lors de la naissance de son « Moi créateur ». Ceci nous conduisant progressivement à nous interroger sur les véritables intentions de cet écrivain de « la quatrième génération » (au sens où l'entend Jacques CHEVRIER) qui aborde de plus en plus la problématique du mal-être

¹⁴MAURON (C.), *in* Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Paris, José Corti, 1995

¹⁵ MAURON (C.), *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1995, p.107

¹⁶ *Idem*, p.32

existentiel, par le biais de la description de personnages psychologiquement torturés, de corps névrosés dotés d'une sexualité sans règles ni limites.

Le relevé de cette nouvelle forme d'écriture nous permettra de nous interroger sur l'écrivain francophone et son avenir, à travers la création d'un espace euphorique dans la littérature francophone actuelle. Sami TCHAK propose ainsi une démarche qui consiste à « convaincre par la raison et à prouver par l'érection ». Ainsi, que pouvons-nous lire au-delà de l'écriture de la transgression chez Sami TCHAK ? Ne pouvons-nous pas y voir une tombée des masques, un cri lancé aux autres écrivains de la nouvelle génération, mais aussi et surtout à l'ensemble des critiques de la littérature francophone actuelle ? Derrière la thématique du sexe et de l'interdit dans laquelle on inscrit souvent l'œuvre de Sami TCHAK, ne peut-on pas entrevoir une nouvelle vision de la littérature francophone, plus décomplexée et capable d'affronter et d'assumer son reflet, aussi déformé soit-il, dans le gigantesque miroir du monde ? La littérature africaine francophone est aujourd'hui invitée à se re-questionner sur son rôle, ses enjeux, ses métamorphoses et son dynamisme pour enfin « faire tomber son masque ».

**PREMIERE PARTIE : MISE EN DISCOURS DU
CORPS A TRAVERS LES LITTERATURES**

CHAPITRE I : Le corps au fil des littératures

Pour commencer, la première partie de notre thèse a pour objectif de montrer comment la thématique du « corps érotisé » s'est intégrée au fil des siècles dans la littérature aussi bien orientale, qu'occidentale et africaine. Ainsi, présenter ici la mise en discours du corps, revient à lire l'évolution de l'écriture de la sexualité à travers des littératures dont le rapport à la chair diffère de la simple recherche du Beau dans sa représentation artistique. Ceci constitue donc notre entreprise principale dans le premier chapitre de notre travail, car, si nous reconnaissons l'existence d'une écriture de ce corps « sexualisé », c'est qu'il existe nécessairement un langage de ce dernier qui se veut attrayant et subversif de par sa complexité et sa capacité à gravir les barrières de la raison et de la morale. Ainsi, écrire le corps devient un moyen de libérer voire de délivrer l'Homme des fantasmes qui l'emprisonnent au plus profond de lui. Pour ce faire, nous montrerons d'abord, comment, au fil des siècles, la thématique du « corps » s'est faite une place considérable dans la Littérature, en invoquant successivement les textes de VATSYAYANA, du Marquis de SADE et de Denis DIDEROT. Ce qui nous permettra, enfin, de lire la transcription surprenante du « langage du corps » devenu symbole de la satire des tabous sociaux chez l'écrivain africain Sami TCHAK.

I-1) L'Inde ancienne ou l'élixir d'amour

Le désir sexuel est un phénomène naturel chez tous les êtres vivants. Les

plaisirs qui en découlent sont parmi les plus intenses auxquels l'on puisse accéder. Les Hindous en étaient déjà conscients alors que l'érotisme était encore tabou dans les sociétés occidentales. Le sexe est « l'un des moteurs de la vie, et l'ignorer ou le reléguer au rang d'élément routinier, pour ne plus le considérer que comme un moyen de reproduction est plus qu'une tragédie : c'est un déni des forces de la vie. »¹⁷ Ainsi, selon l'écrivain hindou, depuis des siècles, les Hindous ont toujours eu un rapport très sain avec le sexe. C'est une thématique qu'ils ont toujours approché avec beaucoup de rigueur et de persévérance au même titre que le mathématicien et sa mathématique ou le géographe et sa géographie. Anupama CHANDWANI affirme que « tous les domaines de la vie, toutes les expériences, qu'elles soient politiques, linguistiques, religieuses ou érotiques, sont systématiquement décrits dans « les shastras »¹⁸. Ainsi, le peuple qui fit don du zéro, de la décimale et du yoga au monde nous a transmis également la science de l'extase. Pour lui, les rapports sexuels permettaient à l'homme d'entraîner la lumière de la samadhi, un état d'unité avec Dieu, et l'acte sexuel, un moment d'extase durant lequel toute dualité s'efface. »¹⁹. Ainsi, se n'est qu'au IV^{ème} siècle, sous le règne des « gunas »²⁰, que VATSYAYANA²¹ établit-il un traité très particulier et encore d'actualité sur la scène littéraire et

¹⁷CHANDWANI (A.), *Kama sutra, Elixir d'amour*, traduit par Edouard BEUVE-MERY, Tana éditions, Inde, 2006, p.12.

¹⁸On peut regrouper en six catégories différentes les textes sacrés de l'hindouisme. Ce sont les Védas, les Brahmanas, les Upanishad, les Shastras et les Puranas et les Sustras. Les Shastras sont des textes non religieux qui fournissent des instructions et explicitent les règles d'un sujet de la vie humaine et végétale.

¹⁹Idem, p.13

²⁰Dans l'hindouisme, les gunas sont dans la tradition du yoga, les trois qualités principales dont l'interaction produit toutes les formes de la « création » qui émane de la Nature Originelle.

²¹ VATSYAYANA (ou encore vâtsyâyana) est un auteur de l'Inde médiévale (autour du Ve siècle), il est connu comme étant l'auteur du Kâmâsûtra.

sexuelle : le Kama Sutra. En effet, à travers les âges, le Kama Sutra influence la société, l'art et la littérature indiennes. Les œuvres de KALIDASA²² et de JAYADEVA²³ y font constamment référence ; les sculptures sensuelles de KONARAK²⁴ et de KHAJURAHO²⁵ représentent aussi le désir amoureux, l'excitation provoquée par une rencontre ou des descriptions vibrantes du désir de la plénitude de celui-ci. VATSYAYANA devient ainsi le rédacteur officiel de la grammaire du comportement amoureux.

Cependant, généralement utilisé dans l'univers érotique pour les postures sexuelles qu'il présente, le livre du *Kama Sutra* perd sa portée philosophique pour n'être relégué qu'au rang d'un simple livre pornographique. C'est dans cette volonté de restituer toute la portée spirituelle de l'acte sexuel chez les Hindous, qu' Anupama CHANDWANI redéfinit les termes de VATSYAYANA. Ainsi, selon l'auteur, « Kama » n'est pas seulement le but de la vie ; mais, pour l'hindouisme, il comporte des connotations ésotériques et religieuses, et n'insinue aucunement l'immoralité. Il connaît les sens du bien et du mal et permet de comprendre comment les plaisirs sensuels sont liés à la conduite vertueuse. On y découvre que même si jouir de la femme d'un autre est un acte que VATSYAYANA n'approuve pas, c'est un fait avec lequel il faut

²²KALIDASA, *Mâlâvikâgimitram : Mâlavika et Agnimitra* (traduit littéralement de l'écriture Devaṅgarî), narre l'histoire du Roi Agnimitra qui tomba amoureux d'une servante. Cette dernière, pour cette raison, est empoisonnée par la reine.

²³JAYADEVA, *Gita govinda*, (« *Le chant du bouvier* »), c'est une pièce à la fois chantée et dansée en l'honneur des amours de Krishna et Râdhâ.

²⁴*Le Temple du soleil de KONARAK*, exemple unique de l'architecture Kaligana et vitrine du génie créateur de Konark avec plusieurs sculptures de couples célèbres en plein ébat sexuel dans des postures du Kama-sutra. Ce Temple est classé patrimoine mondial de l'UNESCO.

²⁵*Les Temples de KHAJURAHO* sont l'une des expressions les plus raffinées de la compréhension Hindoue et Jaïnde du cosmos, de l'esprit et du corps à travers des sculptures érotiques et majestueuses. Ils sont également classés patrimoine mondial de l'UNESCO.

compter. En clair, il nous démontre que la sexualité est considérée par certaines sociétés comme un espace de liberté où l'être humain peut évacuer la monotonie et aborder la vie avec plus de sérénité.

Si l'Inde cultive cette conception du sexe depuis de nombreux siècles, l'Occident, bien que novice dans l'expression de l'érotisme, n'est pas en reste face à la mise en texte du corps sexuel.

I-2) Le corps au cœur des Lumières

Le courant libertin est né en France au XVII^e siècle et s'épanouit durant le XVIII^e siècle, puis se manifeste dans les mœurs comme dans la pensée littéraire par la revendication d'une liberté accrue. Héritier de l'humanisme, il annonce les Lumières. À partir de la Régence, époque qui succède au règne de Louis XIV, le libertinage de mœurs (liberté d'agir et d'aimer) connaît un essor important, alors que les Lumières reprennent l'héritage de la libre pensée. C'est en effet dans les mœurs amoureuses surtout que le libertinage se développe au XVIII^e siècle, pour devenir un jeu érotique fondé sur la séduction. La mise en scène de la conquête amoureuse, l'intellectualisation du plaisir et le rejet de toute contrainte morale caractérisent alors les pratiques des libertins de ce siècle.

Le mot « libertin » est emprunté au XV^e siècle au latin « libertinus », « affranchi, libéré ». Ce terme, s'appliquant dans la Rome antique aux esclaves libérés de l'autorité de leur propriétaire, tout juste sortis de leur servitude, possède à l'origine un caractère péjoratif en français.

Relecture des théories du philosophe grec Épicure, le libertinage est un courant de pensée né au XVI^e siècle, développé en Italie et qui débouchera au XVIII^e siècle sur la notion de raison critique des philosophes. Parallèlement, cette notion apparaît dans les traductions de la Bible, le mot « libertiniens » (qui devient « libertins » au XVI^e siècle), qui désigne un groupe de juifs affranchis de l'enseignement de leurs pairs.

Au XVI^e siècle, le terme s'applique, sous la plume de Jean CALVIN, à des membres de sectes anabaptistes qui se sont affranchis de certaines traditions religieuses d'un point de vue intellectuel mais aussi moral, en niant la notion de péché, par exemple. Ces « incrédules » sont alors jugés hérétiques, et le réformateur Guillaume FAREL, parle d'une « doctrine pour putains et ruffians ».

Libre penseur, le libertin désigne par glissement de sens, dès le XVII^e siècle, un épicurien. Par extension, il caractérise au XVIII^e siècle des auteurs et des textes romanesques français contemporains dont la visée philosophique s'approche de la pensée libertine. Le terme « libertinage » est avéré dès le début du XVII^e siècle, mais son acception moderne date de la fin de ce siècle. Le libertinage a alors une forte connotation morale et désigne tous ceux qui ont des « mœurs légères », qui sont « débauchés », tandis que le parallélisme entre athéisme et épicurisme tend avec le temps à s'estomper, notamment grâce à Pierre Bayle. Le verbe « libertiner », c'est-à-dire « vivre dans le libertinage », est né quant à lui en 1734. Le terme « libertinisme » s'applique plus précisément aux facettes philosophiques du courant libertin

Au tout début du XVIIème siècle, avec le règne d'Henri IV et surtout au début du règne de Louis XIII, le pouvoir des dévots se fait moindre qu'au siècle précédent et la censure est quasi inexistante. Dans ce contexte, à partir de 1620, de jeunes aristocrates cherchent à s'affranchir des règles de la société. Provocant, un groupe d'érudits épicuriens appelé « les messieurs du Marais » dont fait partie Théophile de VIAU, chantant notamment dans les cabarets des chansons blasphématoires et obscènes. Théophile de VIAU est donc l'un de ces premiers esprits que l'on appelle libertins, tout comme Jacques VALLÉE et François MAYNARD , auteur de poèmes érotiques. Athées, irréligieux et inspirés par la pensée de l'Italien Giulio Cesare VANINI, ces libertins ont le goût du luxe et de la débauche et produisent des textes satiriques ou cyniques, le plus souvent publiés de manière anonyme.

Par ailleurs, le libertinage d'idées peut se définir comme le refus de se soumettre à des règles ou à une régularité au profit d'une certaine légèreté. Dans sa version d'origine, le libertin est celui qui remet en cause les dogmes établis, c'est un libre penseur dans la mesure où il est affranchi, en particulier, de la métaphysique et de l'éthique religieuse. Si l'on ne retient aujourd'hui volontiers que l'aspect sensuel et vaguement immoral du libertinage, ce rejet d'une morale fondée sur la vertu n'est finalement que la conséquence de leur philosophie : l'absence de Dieu, légitime l'envie de jouir de sa vie terrestre et cette quête, qui ne se fera néanmoins pas au mépris d'autrui, est le but ultime.

Le sens qui prévaut de nos jours, se réfère au libertinage de mœurs, c'est-à-dire celui qui s'adonne aux plaisirs charnels avec une liberté qui dépasse les

limites de la morale conventionnelle et de la sensualité bourgeoise normale, mais aussi, avec un certain raffinement cultivé. À partir de la Régence qui succède au règne de Louis XIV, le libertinage de mœurs (liberté d'agir et d'aimer) connaît un essor important. C'est en effet surtout dans les mœurs amoureuses que le libertinage se développe au XVIIIème siècle, pour devenir un jeu érotique fondé sur la séduction. La mise en scène de la conquête amoureuse et le rejet de toute contrainte morale caractérisent, en effet, les pratiques des libertins de ce siècle.

Quelques-uns des plus grands auteurs du XVIIIème siècle s'y essayent donc. On doit à Voltaire des contes érotiques en vers, et à Denis Diderot *Les Bijoux indiscrets*. Mais l'un des récits les plus représentatifs de la littérature libertine reste peut-être *Point de lendemain* (1777) de Vivant DENON, puisqu'il présente un jeune homme naïf, quoique sensuel aux prises avec une femme plus mûre, qui le séduit mais se joue de lui. Cette intrigue mettant en présence le libertin avec des êtres plus jeunes et inexpérimentés qu'il initie à son vice est en effet un des motifs favoris du genre : ce schéma est repris dans *Les Liaisons dangereuses*, de LACLOS, chef-d'œuvre du roman libertin. Dans ces romans, le libertinage est donc présenté comme une lutte.

De fait, la littérature porte naturellement la trace de ce fait de société. Les œuvres dites libertines (essentiellement des romans ou des nouvelles) sont d'une grande variété : histoires légères et coquines, ou bien pornographiques, qui véhiculent une véritable pensée philosophique, ou ne cherchent qu'à procurer un divertissement licencieux. Cependant, selon certains critiques, tel

le critique hongrois Peter NAGY, la littérature libertine est « celle qui, utilisant des thèmes et une forme érotique, les dépasse, dans le propos de l'écrivain comme dans la signification de l'œuvre, dans une direction philosophique ou artistique »²⁶. Libre penseur, le libertin désigne par glissement du sens, dès le XVIIe siècle, un épicurien. Par extension, il caractérise un siècle plus tard des auteurs et des textes romanesques français dont la visée philosophique se rapproche de la pensée libertine.

Pour ce faire, le roman libertin du XVIIIe siècle évoque le milieu de la haute noblesse désireuse de prendre ses distances avec la bourgeoisie triomphante de l'époque. Fier de ses origines, le héros n'a aucune préoccupation économique et ne s'écarte jamais du territoire où évolue sa caste. Qu'il s'agisse du débutant, du petit maître ou du grand prédateur tacticien de la séduction, chacun évolue dans l'espace restreint du salon, de la chambre à coucher ou du château. De ce fait, seule une poignée d'écrivains audacieux s'essaie à une écriture plus osée, plus sensorielle à l'instar de Donatien Alphonse François de SADE, dit le Marquis de SADE.

Contesté, vilipendé et en proie à de multiples procès, le Marquis de SADE passe à la postérité par son nom, utilisé sous forme de substantif : « sadisme ». Ce néologisme fait référence aux actes de cruauté décrits dans l'ensemble de ses œuvres. Sade et le sadisme deviennent alors inséparables. Sade raconte des histoires d'odieux personnages qui se réjouissent du mal d'autrui et le sadisme devient, par conséquent, la recherche du plaisir dans la souffrance

²⁶NAGY (P.), *Libertinage et Révolution*, Paris, Gallimard, 1990, p.18

volontairement infligée à l'Autre. Ainsi, même si le sadisme peut exister indépendamment des activités sexuelles, il y est fréquemment associé.

Or l'œuvre du Marquis ne saurait se limiter à cela. L'un des exemples les plus démonstratif du génie créatif de SADE est *La philosophie dans le boudoir*²⁷, sa célèbre et non moins contestée œuvre littéraire. Le titre en lui-même manifeste à première vue la subtilité langagière de son auteur. En effet, « le boudoir » est défini généralement comme étant une petite pièce aménagée entre la salle à manger et la chambre à coucher. Dédiée à l'intimité des causeries féminines, elle devient grâce au texte de SADE, un petit salon à la réputation sulfureuse combinée à celle d'un lieu de débauche et de déviance sexuelle.

Ainsi, en juxtaposant dans son titre les termes « philosophie » et « boudoir », l'écrivain fait un rappel de la situation géographique de la dite pièce : située entre la salle à manger (lieu privilégié de la communication et des échanges intellectuels et spirituels) et la chambre à coucher (lieu par excellence de toutes les libertés sensuelles et sexuelles du corps). Cette subtilité langagière nous amène à voir au-delà de l'odeur du sang, de la sueur et du sperme qui caractérise souvent l'écriture de SADE, et à entrevoir dans l'œuvre de ce dernier une sorte de revendication d'une liberté absolue face aux contraintes sociales, morales, religieuses et langagières de son siècle.

Le Marquis de SADE semble effectivement détourner, de manière ironique, des valeurs et des dogmes de la bourgeoisie des Lumières. D'où le

²⁷SADE, *La philosophie dans le boudoir ou les instituteurs immoraux*, Paris, Folio classique, 2010

choix de cette structure narrative originale, caractérisée par l'alternance de scènes libertines, qui met en scène des corps en souffrance, frustrés de ne pas atteindre la jouissance absolue. L'ironie provocatrice de SADE amène le lecteur à redéfinir la notion même de « corps » et, partant, de la notion de « sadisme ».

Par ailleurs, SADE décrit en permanence dans ses œuvres, des personnages féminins à la personnalité aussi différente que frappante. On y retrouve alors, des débutantes naïves que l'on se doit de déniaiser, des fausses prudes qui n'avancent que masquées, ou encore, une héroïne vertueuse qui constitue la proie de choix d'un libertin dans le roman. La société dans laquelle évoluent ces personnages donc est régie par des codes et des subtilités de langage qu'ils se doivent au fil de la narration.

La structure narrative des ouvrages libertins est également peu diversifiée : roman de formation (*Les Égarements du cœur et de l'esprit*, de CRÉBILLON fils) ; roman-liste (*Les Confessions du Comte de ****, de Charles DUCLOS) ; roman épistolaire (*Les Liaisons dangereuses*, de LACLOS) ; récit dialogué (*La Nuit et le moment*, de CRÉBILLON fils). Si le roman libertin décrit le plus souvent la dissipation et le triomphe du désir, le style de ses auteurs cultivant la litote et la périphrase, l'allusion ou la suggestion et se refusent à employer des termes obscènes ou à évoquer directement des situations peu pudiques. Bref, les ouvrages de CRÉBILLON fils, de DORAT ou de LACLOS triomphent de la critique moraliste du siècle précédent. Le libertin pense que l'on peut saisir la pensée de l'autre en observant son comportement. Il excelle donc à différencier le désir de la tendresse ou de l'amour. Il s'entend à percer à jour, d'un simple

coup d'œil, ses futures « victimes », mais sait également opposer au public un masque impénétrable.

Aussi, comme la plupart des écrivains de ce siècle, Denis DIDEROT considère désormais le corps comme thématique privilégié du récit. Le corps, à travers l'organe sexuel, devient une manière de briser le silence qu'imposent les tabous sociaux de l'époque et devient « la métaphore d'une liberté d'actes et de pensée que personne ne peut contrôler »²⁸. C'est précisément dans cette optique que s'inscrit l'une de ses œuvres : *Les Bijoux indiscrets*²⁹. Dans ce texte publié anonymement, DIDEROT, donne la parole à la partie la plus intime du corps féminin. Désigné dans l'œuvre par le terme « bijou », le vagin prend la parole et dévoile les désirs les plus secrets de la femme à qui il appartient. Le « bijou » agit à l'insu des femmes, mais plutôt selon la volonté d'un homme : le sultan Mangogul. Dans le récit, le sultan Mangogul se plaint auprès du génie Cucufa de ne pas connaître tout ce que la gente féminine de son château pense de lui. Pour y remédier, le génie lui offre un anneau et lui assure de l'immense pouvoir qu'il aura en le faisant tourner à son doigt. Depuis, chaque fois que le sultan Mangogul fait tourner l'anneau, le vagin de chaque femme de la cours, se livre à des bavardages indiscrets, disant tout haut ce que son propriétaire pense tout bas de son époux ou de ses amants. L'anneau du génie Cucufa tourné sur le doigt du sultan Mangogul fait ainsi parler « le bijou » des femmes qui est, lui aussi, une sorte d'anneau dans lequel s'introduit l'organe sexuel masculin.

²⁸BREZAULT (E.), *Culture Sud, Nouvelle génération n°166*, juillet-septembre, 2007, p. 69

²⁹DIDEROT (D.), *Les Bijoux indiscrets*, Paris, Gallimard, 1982

Le dispositif du roman, qui se déroule comme autant d'essais de l'anneau, coïncide donc avec le discours des « bijoux » qui, eux-mêmes, racontent une succession d'usage du bijou, c'est-à-dire de l'anneau du sexe. Il n'y a de corps que le bijou et de bijou que dans l'essai qui libère une parole. Ce corps sexuel des femmes de l'œuvre est pure parole, indiscreète certes, mais parole tout de même. Une fois la bague du sultan Mangogul tournée, « le bijou » de cette dernière ne peut s'empêcher de parler et de révéler, sans pudeur, ses aventures sexuelles les plus inavouables. Ainsi, même si le choix d'un anneau magique pour faire jaillir l'intimité dans cette œuvre nous semble surréaliste, il n'en demeure pas moins une preuve de l'ingéniosité de la plume de l'auteur du XVIIIème siècle, qui sait avec humour et subtilité parler de sexualité à une époque où l'élégance et la courtoisie exigeaient une grande discrétion dans l'écriture de la sexualité.

En clair, nous pouvons retenir que le XVIIIème siècle, bien connu pour ses innovations industrielles et philosophiques, reste pour la critique, une période littéraire marquée par l'arrivée d'un nouveau genre littéraire : le roman libertin. Celui-ci compte de nombreux adeptes dont la qualité et la quantité de leurs œuvres illustrent leur désir d'innovation thématique et scripturale. Après avoir présenté comment la littérature occidentale se démarque dans la manière de transcrire le corps, l'on se demande ce qu'il en est de la littérature africaine, souvent qualifiée par la critique comme étant « extrêmement pudique en matière de sexe »³⁰.

³⁰THIRTANKAR Chanda, in *Yambo Ouologuem : le « sade » de Bandiagara*, article publié le 12 juin 2015 sur rfi.fr

I-3) Écriture du corps en Afrique subsaharienne

La littérature africaine francophone contemporaine s'inscrit dans un contexte social qui rappelle encore les sévices de la colonisation. Les indépendances acquises de hautes luttes par les peuples africains n'ont pas, jusqu'à ce jour, réussi à expurger les ressentiments et les états d'âme vis-à-vis du colonisateur de jadis. Les romanciers, bien qu'ils ne soient pas historiens au sens strict du terme, se sont engagés de plusieurs manières à la reformulation des récits historiques concernant le continent africain, et cela, par le biais de romans dont l'élan retrace les faits historiques. C'est ce qui aujourd'hui nous présente des discours en décalage avec les schémas de l'ancien colonisateur. Le dualisme émotionnel qui émane des aspirations contrariées, la révolte contre des attitudes encore impérialistes des partenaires au développement d'une part, et le souci quasi-permanent de participer au concert des nations par des échanges socioculturels avec les mêmes partenaires d'autre part, alimentent une fiction romanesque dont les personnages sont en crise psychologique profonde qui les conduit généralement à la tragédie.

Nous sommes d'avis qu'on ne peut pas effacer l'histoire africaine et encore moins la refaire. Par contre, un examen minutieux des faits historiques concernant les peuples et leurs continents s'avère indispensable. Par ailleurs, il est malaisé d'imposer sa culture à autrui et même de lui fabriquer une histoire, car, « *Nul ne peut être digne que dans sa propre tradition, une dignité d'emprunt n'étant pas concevable* »³¹. Ce qui est important c'est de rapporter les

³¹ Kane (C.A), *Les Gardiens du Temple*, Nouvelles Éditions Ivoiriennes, 1996, p.9.

faits sociaux, ou si l'on veut, de raconter l'histoire avec objectivité. Les romanciers du monde, à l'instar des Africains, veulent rester eux-mêmes. En d'autres termes, dans un monde caractérisé par le foisonnement des cultures, les hommes choisissent de garder leur authenticité dans les faits et gestes qu'ils posent. La seule manière de mettre fin au néo-colonialisme-phénomène insidieux et multiforme- est de lutter en prônant l'authenticité. On comprend que la prise de conscience des réalités sociologiques permet au romancier africain de comprendre la configuration historique dans laquelle s'inscrit son œuvre. La tâche est plus ardue car, la falsification de l'histoire entraîne dans une large mesure, la nullité d'une éventuelle remise en question et par voie de conséquence entaché à sa validité.

La fiction romanesque africaine d'expression française s'obstine d'une part, à retracer les généalogies brouillées par la Traite des noirs et la colonisation, et de dire l'histoire de ses indépendances d'autre part. Même si le romancier africain n'est ni sociologue ni historien, au sens strict de chaque terme, son penchant sur ces deux sciences humaines est défendu par Hafid GAFAITI, en ce sens que le romancier dépeint les sociétés humaines et parle de leur histoire :

« Il faut souligner que les romanciers ont autre chose à faire que d'analyser la société comme le font les sociologues et d'écrire l'Histoire à la manière des historiens. En effet, d'une certaine façon, et à partir d'un certain point de vue, du moins pour ce qui concerne un certain type de textes, comme le soulignait Pierre Barbéris, le roman est aussi « document historique ». »³²

³² GAFAITI (H.), *La diasporisation de la Littérature Postcoloniale*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.15.

Il est à noter par ailleurs, l'expression des faits sociologiques voire de l'histoire des peuples par le romancier pose beaucoup de problèmes tant au niveau du roman lui-même que de la littérature en générale. Le danger est que l'on veuille faire du roman un livre d'histoire :

« Le récit de la fiction est quasi historique dans la mesure où les événements irréels qu'il rapporte sont des faits passés pour la voie narrative qui s'adresse au lecteur ; que la fiction ressemble à l'histoire »³³

Il est vrai que l'écriture romanesque africaine tend à la rupture d'avec le modèle acquis de la colonisation, mais elle reste toujours dépendante des idéologies et théories de l'Occident. Les grands principes qui dictent encore la littérature africaine découlent tout naturellement du contexte historique. Eu égard à cette observation, deux types d'écrivains se distinguaient jusque là : les uns plus portés par l'émotion et les autres par la contestation. C'est ce qui fait que tous les personnages de fiction, par exemple, sont en quête de liberté ou d'un espace euphorique, propice à leur équilibre social et psychologique.

Mais les romanciers sont à la source du paradoxe, car ils pensent que la « liberté » ne peut s'obtenir qu'en dehors de leur cercle social immédiat. Cependant, il est soutenu par les épisodes qui indiquent l'errance des personnages et les images d'instabilité, à tous les niveaux, qui traversent leurs

³³Idem, p.16

productions littéraires, la fiction romanesque, entre autres. Faute de trouver des repères solides, ils s'évadent (ou s'exilent en Occident) et leur littérature en subit le contrecoup. C'est l'une des raisons pour lesquelles nous avons assisté à la floraison d'une littérature africaine post-coloniale, à l'Occidentale, une littérature qui s'éparpille. Elle est produite ainsi pour s'assurer la survie sociale, ou si l'on veut, s'attirer la notoriété et marquer son entrée dans le cercle plus ou moins fermé de la littérature occidentale. À partir des années 80, quelques romanciers ont choisi de vivre hors de leur pays d'origine afin d'y produire leurs œuvres. Ce sont « *Les enfants de la post colonie* ».

D'aucuns s'imaginent ainsi que l'idée de s'installer hors du continent africain soit la meilleure façon de combattre ou alors de se faire entendre. Hélas, le silence assourdissant de certains et les multiples « concessions » faites par les autres, actualise souvent le contraire et s'ensuit alors « la mort » du projet de départ.

Toutes ces questions soulevées explicitement ou implicitement par la fiction romanesque africaine francophone en général (problèmes relatifs à la vie et la survie des populations représentées par les personnages), font aussi surface dans les textes des romanciers de la littérature contemporaine d'Afrique subsaharienne. Leurs personnages se battent inlassablement pour obtenir ou trouver l'harmonie entre son être et son milieu, qu'il soit religieux, politique, sentimental, familial, etc. Il faut souligner que le lien qu'il y a entre ces romanciers est le fait d'avoir choisi et mis en scène des personnages dont les

conditions sociales sont toujours précaires, en proie à une quête perpétuelle d'identité. La seule différence se remarque dans l'approche esthétique- les registres narratifs, le temps et l'espace mais la problématique profonde demeure identique. Dans la perspective de la mondialisation qui prône la différence culturelle dans la diversité, la base d'une nouvelle dialectique est déjà posée. Mais, celle qui fait toujours le portrait macabre du continent africain perdure encore.

Soulignons toutefois que, par cette nouvelle dialectique (le nouveau discours tenu par ces romanciers), il se dessine un autre ordre thématique, sinon une autre manière d'écrire. Joseph DOSSOU ATCHADE affirme qu'à partir des représentations faites du corps par les auteurs « on doit appréhender le concept, voir ses expressions, découvrir son sens, l'interpréter afin de comprendre les enjeux de cette constante présence dans l'écriture. De cette option, les perceptions que l'on a du corps se réalisent à travers le style scripturaire même des auteurs.[...]Le corps et l'écriture entretiennent donc un rapport étroit qui favorise la création »³⁴De fait, présenter l'intégration de la thématique du « corps » dans l'écriture africaine d'expression française, revient à décrire, à analyser dans notre travail les métamorphoses esthétiques que cette littérature connaît à partir des années 60, marquées par l'accession à l'indépendance de nombreux pays africains et l'avènement d'une conscience littéraire chez leurs écrivains. Aussi, subit-elle durant cette période, une transformation aussi bien formelle que thématique dont les principales étapes

³⁴DOSSOU ATCHADE (J.), *Le corps dans le roman africain francophone avant les indépendances: de 1950 à 1960*, Université de la Sorbonne-nouvelle-Paris III, 2010, p. 36-37

ont pu être repérées et présentées par la critique littéraire, notamment celle de critiques spécialisés en littérature négro-africaine tels que Lilyan KESTELOOT ou Jacques CHEVRIER.

Ces critiques proposent donc à la scène littéraire une répartition des principaux mouvements esthétiques d'une littérature africaine d'expression française, à travers trois grandes dynamiques. Le premier mouvement de cette littérature composé de la « première génération d'écrivains noirs »³⁵, qui cherche à adapter la langue française à la réalité africaine sans pour autant la bouleverser, toucher à ses fondements ou à sa couleur locale. Les romanciers de cette période peuvent être considérés comme des héritiers des romanciers coloniaux. Ces derniers, composés exclusivement d'auteurs français, écrivent des romans sur l'Afrique, sans maîtriser le mode de vie des autochtones et leur description se limitent souvent aux aspects exotiques, extraordinaires, qui présentent une image erronée du continent, comme c'est le cas de Pierre LOTI dans *Roman d'un Spahi*, (1881). Il y raconte un drame romantique entre un spahi et une sénégalaise dans une Afrique envoûtante et mystérieuse qui fait place au rêve et au fantasme.

Cependant, c'est à la fin de la première guerre mondiale que cette situation s'améliore et fait place au mouvement africaniste composé de savants et de chercheurs désireux d'encourager les Africains à entreprendre, eux-mêmes, l'acte d'écriture et permettre ainsi de transcrire une image de l'Afrique plus

³⁵CHEVRIER (J.), *Littératures francophones d'Afrique noire*, Paris, Edisud, 2006

digne avec des renseignements authentiques et enrichissant sur les peuples africains et leur culture, loin de l'image superficielle et déformée, véhiculée par le roman colonial.

C'est ainsi qu'apparaîtront les premiers romans africains écrits par des Africains, dont le principal objectif consiste à montrer les réalités de la vie coloniale avec un regard empreint de vécu. Durant cette période, on distingue quatre principaux courants de création qui résument la tendance scripturale de l'époque : le roman de mœurs sociales avec Amadou Mapaté DIAGNE (*Les Trois Volontés de Malick*) et Bakary DIALLO (*Force Bonté*, 1926), Ousmane SOCÉ DIOP (*Karim*, 1936) ; le roman historique avec Paul HAZOUMÉ (*Doguicimi*, 1938) ; le roman anticolonialiste avec René MARAN (*Batouala*, 1921) et enfin le roman d'aventures avec Ousmane SOCÉ DIOP (*Mirages de Paris*, 1937).

Puis, aux alentours des années cinquante, on assiste à un ralentissement de la création romanesque dans le roman africain avec la montée de la poésie de la négritude avec les écrits de trois jeunes têtes de file de ce mouvement littéraire subversif : Léopold Sédar SENGHOR, Aimé Césaire et Léon Gontran DAMAS. Ces poètes animés d'une soif de revendication de l'Être noir cèdent la place, au fil des années, à une nouvelle génération de romanciers devenus rapidement célèbres grâce au caractère novateur de leurs thématiques d'écriture. En effet, ces nouveaux écrivains vont s'intéresser à la situation politique de l'Afrique et tenter d'éveiller la conscience collective à travers leurs romans devenus le moyen privilégié de la lutte contre le système répressif en place.

C'est le cas des écrivains camerounais Eza BOTO (de son vrai nom Mongo BÉTI) et Ferdinand OYONO, du sénégalais Ousmane SEMBENE, ou encore du guinéen Camara LAYE. C'est donc ce devoir de combat pour la liberté qui va favoriser la renaissance de la création romanesque africaine au détriment de la poésie jugée trop métaphorique.

Pour ces écrivains, le roman semble de tout évidence être le plus apte à traduire et à révéler les phénomènes qui gangrènent peu à peu la société africaine de l'époque, il devient un véritable « miroir promené le long de la grande route, tantôt il reflète l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route »³⁶. En clair, le roman devient pour cette vague d'écrivains africains, le lieu d'une prise de conscience de la situation vécue par l'Afrique et l'hyperbole d'une liberté de pensée qui leur est chère et se manifeste à travers l'écriture de romans qui dénoncent les affres de la colonisation. On peut y lire les romans comme *Ville Cruelle* de Eza BOTO, *Une vie de Boy* de Ferdinand OYONO, *Les Bouts-de-Bois-Dieu* de SEMBENE Ousmane ou encore *Le Vieux Nègre et la Médaille* de Ferdinand OYONO. D'autres écrivains s'inscrivent dans la continuité des premiers comme Bernard DADIÉ avec *Un nègre à Paris* ou encore avec des romans de mœurs comme *L'Enfant Noir* de Camara LAYE.

Ensuite, la période des Indépendances en Afrique, marque l'avènement d'un développement spectaculaire en littérature, avec l'apparition d'une diversité thématique et d'une innovation esthétique dans l'écriture. Durant cette période, les états Africains indépendants tentent de prendre en main leur destin. Il s'agit

³⁶STENDHAL, *Le rouge et le noir*, Paris, Folio classique, 1967

pour les nouveaux dirigeants africains de construire des nations modernes et libres en essayant d'effacer les fausses promesses du passé colonial. Cependant, les romanciers africains restent vigilants et se constituent en témoins attentifs à l'évolution de la situation du continent noir par le biais de leur art, qui devient le fidèle porte-parole du peuple et ne cesse de transcrire la réalité et les préoccupations de ces nouveaux états. Certaines œuvres sont aujourd'hui considérées par la critique comme de concrètes illustrations de cette « période de contestation », comme c'est le cas de *Le Cercle des Tropiques* de Alioum FANTOURÉ, *Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou KOUROUMA ou encore *L'étrange destin de Wangrin* d'Amadou HAMPATÉ BÂ.

Par la suite, on remarque dans la littérature africaine un renouvellement esthétique qui s'opère principalement à travers le roman. Une nouvelle génération d'écrivains apparaît, plus orientée vers les problèmes de l'écriture romanesque. En effet, la problématique des rapports entre la réalité et la fiction semble maintenant au cœur des préoccupations des romanciers africains. Bien que soucieux des questions de témoignages et d'engagement dans la réalité sociale et politique de leur pays respectif, ces derniers s'intéressent dorénavant aux problèmes esthétiques liés à l'écriture romanesque. C'est dans ce sens qu'avec Mongo BÉTI et Boris DIOP qu'on peut parler « d'audaces techniques » dans l'écriture. Se pose alors, selon eux, aux romanciers la problématique de l'écriture romanesque au centre de laquelle se situent les rapports entre l'imaginaire et le réel.

En clair, le roman francophone, par le biais de ces nouveaux écrivains, cesse d'être le récit d'une aventure pour devenir désormais l'aventure d'un récit. De ce fait, les écrivains africains optent pour une appropriation linguistique comme moyen d'affirmation identitaire. Il semble se créer alors un langage nouveau, apte à exprimer leurs particularités sociales et culturelles partant leur identité propre. Ces écrivains francophones ont, semble-t-il, fait leur, la langue française si bien qu'elle ne peut plus servir à discriminer leur identité face aux Français. Un raisonnement qui fonctionne à l'inverse de celui des mouvements littéraires africains antérieurs tel que nous l'avons précédemment décrit dans notre travail.

Cette appropriation se lit dans la manière de transformer la langue française. La différence vient ainsi de cette rupture idéologique et esthétique survenue dans cette nouvelle littérature africaine qui passe du respect des règles classiques de la grammaire à la capacité de créativité et d'hybridité dans l'écriture en langue française.

Effectivement, on note qu'une troisième génération d'écrivains africains francophones se constitue. Elle se compose d'écrivains crédités, au sein de l'ensemble des usagers de la langue, d'un pouvoir d'invention et de création romanesque. Ceux-ci pressent la langue française « tel un citron », pour en extraire l'essence dont la saveur acide laisse grimacer la critique littéraire contemporaine. Au fil des ans et contre toute attente, des romanciers africains tels que Yambo OULOUEM ou Ahmadou KOUROUMA, font un large usage d'images et de thématiques marquées par la sexualité. Ce choix s'explique

notamment par l'influence des philosophes présocratiques qui considéraient déjà le monde comme « un corps immense ». Autrement dit, le monde serait constitué d'une multitude de désirs et de fantasmes dont la ressemblance donne l'impression d'appartenir à une même chair, à un même corps. Parce qu'il faut souligner que, durant la période de « contestation », le choix du « corps » comme thématique principale dans les écritures africaines aurait pu sembler le comble de l'audace, voire de l'absurde, car, prendre le corps pour thème, revient à traiter la question de la sexualité humaine, en ce qu'elle est le champ d'expression par excellence de ce dernier. Mais, cette surprenante analyse de la condition humaine n'est pas envisageable par les écrivains engagés de l'époque, trop préoccupées à revendiquer leurs droits à travers l'écriture de textes littéraires dont la thématique tourne autour de l'image du colon, de son influence dans les anciennes colonies africaines et de l'anarchie socio-politique et économique de l'avènement des indépendances en Afrique.

Ainsi, pendant que certains écrivains africains choisissent de dire la sexualité de manière déguisée et subtile, comme c'est le cas chez Camara LAYE ou encore Tierno MONENEMBO, d'autres, comme Sony LABOU TANSI, optent plutôt pour une écriture de la sexualité à travers la description crue et explicite des corps, animés par la volonté de choquer l'opinion publique en faisant tourner en dérision les dirigeants du système politique en place. L'écrivain congolais ose se détacher de cette tendance générale et décide d'aborder la thématique du corps dans ses textes, tout en conservant la dimension d'engagement qui lui est cher. Dans *La vie et demie* de Sony

LABOU TANSI, nous pouvons effectivement que le corps sexuel de Chaïdana, l'héroïne du roman, utilise son corps comme une véritable machine de guerre permettant de tuer au fur et à mesure les différents « princes tropicaux » qui affichent une dévotion sans égale à son sexe. L'auteur y présente des personnages ayant en commun leur propre décadence dans un univers aux allures carcérales. Tout au long du récit, l'érotisme n'épargne personne et les scènes d'accouplement forcené rythment la narration, menant ainsi le lecteur loin de l'amour courtois et délicat de la galanterie raffinée. Le déchaînement des passions de l'ensemble des personnages-clé du roman transforme la vie en une continuelle effusion des sens. Le ministre de l'intérieur qualifié d' « ordure humaine »³⁷, veut s'étreindre avec toutes les jeunes filles de la Katamalanasia, un pays imaginé par l'écrivain. Le Guide Providentiel, dirigeant de ce pays imaginaire et amateur de jeux sexuels, confesse ne pas pouvoir se passer de « l'odeur amère »³⁸ du sexe de Chaïdana qui entraînera sa perte. Le sommet de la déchéance dans ce roman, reste l'inceste qui unit Martial et sa fille Chaïdana, parents de triplés dont deux d'entre eux survécurent à la naissance : Martial Layisho et Chaïdana Layisho, tentés eux aussi par l'accouplement illicite. La sensualité excessive engendre le malaise dans une société où triomphent désormais la violence et l'horreur.

Puis, la violence morale et physique éclate dans le texte. Les combats sans merci effectués par des personnages brutaux accentuent le déclin du milieu dans lequel déambulent les personnages. En effet, dans le texte, Jean-Coeur-De-

³⁷Idem, p.47

³⁸Ibid, p.53-57

Pierre est tué pas son fils Jean-Sans-Coeur qui sera lui même empoisonné plus tard. La violence gratuite cède alors la place à l'anthropophagie avec le personnage de Chaïdana obligée par le Guide Providentiel de manger la chair crue de son père. La mort plane ainsi au-dessus de l'ensemble des personnages du roman et la description du cimetière des Maudits donne au lecteur une idée de l'atmosphère chaotique dans laquelle la trame se déroule :

« On voyait des têtes sans yeux, des mains sans chair ni peau qui continuaient à saisir l'air , des jambes qui ne marchaient plus. Les grillons étaient nombreux, les rats aussi, qui creusaient parfois leur trous dans le cadavre. Le soleil incendiait les sables huileux -ça puait, ça puait-, une herbe rare jaunissait par endroits, mettant ses racines dans la boue des morts. Mais la terre était plutôt chauve, triste, amère, affligée »³⁹

Cette manière de thématiser le corps apporte un démenti sur le puissant stéréotype selon lequel « les écrivains africains ne sauraient se départir d'une pudeur immémoriale, à l'opposé des dévergondages érotiques de la modernité occidentale » (Selom Komlan GBANOU). Sony LABOU TANSI et d'autres écrivains africains francophones de sa génération, découvrent ainsi une nouvelle thématique dont la richesse semble inépuisable. Elle leur permet d'entrevoir une tentative, voire une volonté de faire connaître un nouveau genre d'écriture qui rompt avec l'écriture traditionnelle, tout en dévoilant une trame narrative plus moderne. Dans cette nouvelle littérature africaine, le romancier s'atèle à bouleverser toutes les normes, tant sur le plan thématique qu'au niveau de

³⁹Ibid, p.138

l'écriture, grâce à l'écriture du sexe, un topoï, désormais considéré comme générateur du récit. L'écriture se développe alors à travers l'emploi de termes érotiques et de la description de scènes décadentes comme celles observées dans de nombreux romans francophones. Par exemple, dans *Le devoir de violence* de Yambo OULOLOGUEM, on assiste à plusieurs scènes du genre, telle que cette scène macabre décrite dans le roman :

« [...] Il s'élevait toujours ensuite une houleuse imploration, qui retentissait de la place du village aux sombres taillis où dorment les hyènes. Suit un pieux silence, et le griot Koutouli, de précieuse mémoire, achève ainsi sa geste : « non loin des corps de la horde des enfants égorgés, on comptait dix-sept fœtus expulsés par les viscères béants de mères en agonie, violées, sous les regards de tous, par les époux, qui se donnaient, ensuite écrasés de honte, la mort »⁴⁰

Autant scènes macabres de plus en plus présents dans les œuvres littéraires africaines. Cette écriture provocatrice devient aussi le porte étendard d'une littérature féminine plus audacieuse, avec des auteurs comme Calixthe BEYALA ou encore Ken BUGUL, qui écrit le corps et le sexe de la femme dans un élan révolutionnaire contre le pouvoir phallocratique. Il devient par la suite l'expression des déboires de la société, mais aussi d'un désir de liberté, de dénonciation et d'instruction. Libérer et dénoncer parce qu'il faut briser les tabous et les exactions du pouvoir dans toutes les formes d'asservissement de la société et partant de l'humain lui-même. Le sexe dans la littérature devient ainsi un véritable moteur de la narration, car, les écrivains s'en servent désormais pour véhiculer une idéologie ou un point de vue par rapport à un fait social

⁴⁰OULOLOGUEM (Y), *Le devoir de violence*, Paris, Le Serpent à Plume, p.26

précis. Ainsi, au fil des années, le sexe acquiert une place non négligeable dans la littérature africaine à travers le rôle que lui confèrent les écrivains.

Cette tendance, visible, par exemple, dans *Le devoir de violence* de Yambo OUOLOGUEM, rompt avec la représentation infiniment pudique de la société traditionnelle. L'auteur utilise la description des scènes d'amour entre les protagonistes Kassoumi et Tambina ou encore des scènes de zoophilie entre le chien de l'Administrateur occidental dénommé Chevalier et une jeune espionne noire, pour dénoncer l'univers bestial dans lequel le personnage tente d'échapper au joug de l'opresseur, représenté dans le roman par le Saïf. A travers la représentation crue de nombreuses scènes sexuelles, l'écrivain donne un ton nouveau à la littérature africaine. Celle-ci divorce de la représentation des romances platoniques et des amours secrets exprimés dans certains romans africains tels que *L'aventure ambiguë* entre Samba Diallo et la jeune européenne, au profit d'une écriture plus osée, plus sexuelle où le sexe possède une place esthétique importante. Ainsi, la littérature africaine francophone évolue-t-elle vers dans l'éclosion d'une nouvelle écriture, plus violente et plus virulente. Autrement dit, le corps à travers la sexualité devient le centre de la narration et engendre une nouvelle thématique. Les barrières des interdits issus de la tradition sont bravées et se brisent. Nous assistons, par conséquent, à l'avènement d'un nouveau lectorat francophone africain, curieusement, plus en quête d'ouvrages à sensations fortes.

Cette nouvelle écriture est de ce fait perçue comme une écriture de la transgression et de la démystification parce qu'elle semble briser les tabous

enfermés dans la conscience collective francophone. Elle procède, en effet, à une forme de décodage du langage du corps, de son intimité en mouvement dans un milieu gouverné par l'interdit moralisant. L'écriture du corps devient, pour ce faire, le domaine du verbe certes, mais également le domaine de la parole libre et éjaculée au gré des pulsions, à mesure qu'augmente le désir d'exhibition de la plume de l'écrivain.

CHAPITRE II : Érotisation de l'écriture chez Sami TCHAK

L'avènement de la thématique du corps dans la littérature contemporaine d'Afrique francophone donne naissance à une nouvelle vague d'écrivains capables de transcrire librement leur vision du monde et de la société qui les entoure. Ceux-ci optent pour une érotisation de l'écriture, dont l'audace permet de faire ressortir toute la subtilité et la singularité des « nouvelles écritures africaines »⁴¹. Parmi ces nouveaux écrivains, le romancier franco-togolais Sami TCHAK démontre la particularité de sa plume, par sa manière de transcrire des corps déambulant dans un univers décadent. En effet, écrire le corps, le décrire dans toutes ses manifestations sexuelles afin de traiter la problématique de la quête identitaire, est une entreprise littéraire des plus complexes. Le mot semble cesser d'être un simple élément de la phrase chez Sami TCHAK. Il devient sexuel, voir, dérangeant sur tous les plans et possède, désormais, une fonction plus intéressante : celle de choquer sur le plan syntaxique et sémantique.

II-1) Une écriture entre intertextualité et sexualité

La fête des masques, *Hermina* ou encore *Place de fêtes* sont, sous la plume transgressive de leur auteur, des romans de la métamorphose physique et psychologique, des mensonges et des misères intimes. En effet, dans sa tentative de description de la complexité humaine, Sami TCHAK fait une méditation

⁴¹CHEVRIER (J), *Littératures francophones d'Afrique noire*, Paris, Edisud, 2006

lucide sur l'illusion d'une identité, matérialisée dans le texte par les tendances sexuelles surprenantes, voire sadiques, de ses personnages principaux. Les personnages en perpétuelle quête existentielle vont du travestissement à l'homosexualité, de l'inceste à la pédophilie en passant par la nécrophilie. Ces personnages sont des êtres en perpétuel questionnement sur leur identité et leur rapport avec la société qui les entoure. Ainsi, lorsque Sami TCHAK choisit pour leitmotiv un extrait de la chanson de Catherine Lara :

« Babylone, c'est la fête au château
On va enfin changer de peau
Les masques sont de trop. Ils n'auront pas le dernier mot »⁴²

Dans *La fête des masques*, l'auteur ne choisit pas ce couplet uniquement pour rythmer son texte, mais plutôt par choix d'un langage codé qu'il présente à l'imagination du lecteur. Ce choix stylistique révèle en réalité, chez notre écrivain, un désir de faire participer le lecteur en le laissant deviner les scènes passées et futures, à un moment précis de la narration. Au lecteur alors d'ajouter du sens aux silences des mots. Aussi, dans cet élan métaphorique, l'auteur fait intervenir un jeu d'intertextualité dans son œuvre. *La fête des masques* de Sami TCHAK n'échappe pas à la règle.

Le nombre assez élevé de citations et de références bibliographiques dans ce roman suscite notre curiosité et nous amène à nous interroger sur la notion d'intertextualité dans l'écriture de notre auteur. En effet, dans *La fête des*

⁴²TCHAK (S.), *La fête des masques*, Op.cit, p.23.

masques, il y fait un usage étonnamment explicite, jusqu'à frôler la provocation. Lors de la deuxième et de la dernière rencontre entre Carlos (le protagoniste) et Alberta (son amante), l'auteur rythme leurs échanges en énumérant un grand nombre d'écrivains et de chanteurs dont les œuvres font pressentir le drame intime de Carlos. Ainsi, celui-ci consulte-t-il une œuvre de Thomas MANN à la trame pessimiste (*La mort à Venise*). Puis, lorsque Carlos arrive chez Alberta, c'est une succession de chanteurs, dont la renommée de leur art en a fait des icônes de l'homosexualité : « *George Alan O'Dowd, alias Boy George* »⁴³, « *Charles Trenet* »⁴⁴, « *Kenneth Dwight, alias Elton John* »⁴⁵ et enfin « *Georgios Kyriacos Panayiotou, alias George Michel* »⁴⁶. Cette énumération n'est pas fortuite, parce qu'elle préfigure la décadence du psychisme de Carlos. L'auteur révèle effectivement ses intentions en citant « *le Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes, publié chez Larousse sous la direction de Didier Eribon* ». Il annonce, alors un personnage psychologiquement situé entre deux mondes qui apparemment s'opposent : le monde masculin et le monde féminin. Il est tantôt « Carlos », « Rosa », mais également « Carlos-Rosa », l'être hybride.

Ce jeu d'intertextualité est aussi visible dans le roman *Place des fêtes*. Le jeune narrateur fait souvent référence dans son discours, à certains textes littéraires populaires. C'est le cas dans le chapitre intitulé « *Putain de virus* »⁴⁷, où le héros anonyme mélange divers œuvres artistiques de la littérature africaine

⁴³Idem, p.15

⁴⁴Idem

⁴⁵Ibid, p.21

⁴⁶Ibid, p.22

⁴⁷TCHAK (S.), *Place des fêtes*, Op.cit, p.95

et de la culture créole :

« Le sexe, c'est un bonheur, mais c'est aussi un piège sans fin comme on le disait au Dahomey sous le soleil 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. »⁴⁸

Ce passage, évoque, d'une part, le titre d'une chanson de l'artiste réunionnais Dominique BARRET, intitulée *À l'ombre des palmiers* ; et, d'autre part, certains romans de la littérature africaine francophone tels que *Un piège sans fin*⁴⁹ d'Olympe BHELY-QUENUM, *Les Soleils des indépendances*⁵⁰, *En attendant le vote des bêtes sauvages*⁵¹, *Monnè, outrage et défis*⁵², tous les trois d'Ahmadou KOUROUMA et enfin *L'aventure ambiguë*⁵³ de Cheik Hamidou KANE. Cette succession de titres montre l'amalgame construit par l'auteur au sein du discours du personnage, mais aussi les marques d'un décalage psychologique que l'on peut désigner par « symptôme ».

Cette intertextualité implicite qui fait référence à d'autres écrivains par le biais de l'énumération de leurs œuvres littéraires est, semble-t-il, chez l'écrivain un prétexte pour faire un clin d'œil à un groupe d'écrivains africains dit de la

⁴⁸Idem, p.96-97.

⁴⁹BHELY-QUENUM (O.), *Un piège sans fin*, Paris, Présence Africaine, 1960.

⁵⁰KOUROUMA (A.), *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.

⁵¹KOUROUMA (A.), *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998.

⁵²KOUROUMA (A.), *Monnè, outrage et défis*, Paris, Seuil, 1998.

⁵³KANE (C.H.), *L'aventure ambiguë*, Paris, éd. 10-18, 2004.

période de « désenchantement »⁵⁴. La référence à cette période de la littérature africaine francophone, marque la volonté de Sami TCHAK d'orienter le regard du lecteur vers la désillusion des personnages et par extrapolation, de celui de l'être humain sur son pseudo-bonheur, qui n'est en réalité que le masque de chair et de sang tacheté de sperme qu'il porte en lui et ce depuis toujours.

En effet, le personnage-narrateur de *Place des fêtes* déambule dans le récit comme un spectre errant en quête de lui-même. Lui, « né ici », fils d'un père et d'une mère « nés là-bas » ne trouve sa place ni dans son pays d'origine, ni dans le pays d'accueil. Il se retrouve donc comme écartelé entre deux identités aussi différentes que complémentaires. Cette dualité constitue alors, le fil conducteur de ce texte qui plonge le lecteur dans les aventures réalistes et surréalistes d'un personnage déçu par ses sœurs et sa mère, prostituées en France et en Hollande, bafouant ainsi toutes les valeurs de respect et de chasteté que prônent la morale africaine. Déçu également par une société « tricolore » considérée comme un Eldorado par un père dont les sacrifices ont permis l'accès au Rêve devenu Cauchemar, lorsqu'il réalise que la vie des cités n'est basée que sur la débrouillardise de ses occupants.

La déception grandissante décrite dans le roman par ce jeu d'intertextualité, se lit également dans un autre texte de Sami TCHAK intitulé *La fête des masques* :

⁵⁴CHEVRIER (J), CHEVRIER (J), *Littératures francophones d'Afrique noire*, Paris, Edisud, 2006

« [...] Maintenant, il savait ce qu'il lui restait à faire : payer. Il n'y avait d'ailleurs plus que ça qui comptait : payer. Allez, fait ce qu'il faut, Carlos. Il tendit alors un billet de cent dollars à Alberta : « Tiens ! » Elle recula, choquée, et dit : « Non, pas ça !

- Tu en veux plus ? demanda Carlos.

- Non, pas ça ! Vous ne m'avez rien fait ! »

Il crut comprendre ce qu'elle avait voulu dire par « vous ne m'avez rien fait » : trop petit, donc rien senti ! Trop petit ! Trop, trop petit ! Minus. Vous voyez donc ? J'ai pris sur moi couler sur la pente de son désir. Et bang ! Un coup sur ma gueule ! Elle m'a traité de trop petit ! Trop petit !

« Il y a méprise. Vous ne...

- Tais-toi ! hurla-t-il en saisissant son bras droit.

- Mais qu'est-ce qui vous prend ? Vous me faites mal !

- Trop petit pour toi ? Normal ! Tu es un gouffre !

- Mais qu'est-ce qui vous prend, Monsieur ?

- Chienne ! Cloaque ! Regarde-toi , poubelle ! »

- Ah! Je vois ! Songea-t-elle. Méprise ! Quiproquos ! Il faut que je lui dise qu'il se trompe. Il se trompe. Il se trompe, il se trompe, ah !

« Monsieur, je reconnais... »

Les mains de Carlos s'accrochèrent à son cou qu'elles serrèrent fort, de plus en plus fort. Les mots restèrent dans sa gorge. « Je voulais juste que vous m'aimiez, un tout petit peu. » Elle se débattit, en vain. Carlos venait de tuer Alberta. »⁵⁵

Ce passage montre comment après l'acte sexuel, l'auteur décrit le désespoir des deux personnages face à la tombée de leur masque. Nous assistons ici à la dégringolade de leur monde intime devant la cruauté de la réalité. D'une part, on découvre la désillusion d'Alberta face à un homme frustré et complexé par la taille de son sexe et incapable de voir en elle la femme douce et

⁵⁵TCHAK (S), *La fête des masques*, Paris, Gallimard, 2004, p.26-27.

compréhensive qu'elle pourrait être si elle était aimée. Et, d'autre part, on assiste au désenchantement de Carlos face à une femme qui le méprise et insulte son anatomie, sa virilité contestée.

Dans *Hermina*, l'intertextualité semble s'y produire comme une réflexion sur la création romanesque elle-même. Les personnages de l'œuvre font échos à ceux d'œuvres passées et les citations, par leur énonciation, montrent la pluralité des voix traduisant l'universalité :

« [...] Mais après la lecture de ce cahier, il tomba amoureux de l'esprit hésitant qui avait construit cet univers, et, comme l'esprit était porté par ce corps frais, si beau, il ne put s'empêcher d'imaginer Hermina à la place de la jeune femme dont parle Henry Miller dans *Nexus* »⁵⁶

Ainsi, Heberto personnage principal de l'œuvre, devient par projection la voix des voix du roman *Hermina*. Par-dessus tout, cependant, l'intertextualité dans cette œuvre semble former ici un méta-discours sur la création qui l'accompagne et la dépasse. La réflexion s'élabore en même temps que l'œuvre elle-même. À travers la description de la sexualité, la perversion et même l'outrance, le jeu intertextuel mené par Sami TCHAK semble être une critique acerbe de la société et de la norme établie qui lui confère une écriture de la transgression.

On arrive alors à une sorte de fabrication ou d'élaboration d'un discours

⁵⁶TCHAK (S), *Hermina*, Paris, Gallimard, 2003, p.60

universel. Une écriture de l'universalité à travers l'intimité même des personnages du roman. Universalité qui transparait également à travers la diversité des origines des auteurs cités tout au long du récit : des européens avec BALZAC, LOTI, F. SAGAN, V. HUGO, (qui occupent une place privilégiée dans la liste des auteurs cités). Des Italiens avec DANTE ou Curzio MALAPARTE ; Allemands tels que Otto WENINGER et GOETHE ; Espagnols avec CERVANTES et Ramon GOMEZ DE LA SERNA ; Polonais avec GROMBROWICZ ou encore Tchèque avec KAFKA. Des auteurs américains sont aussi cités comme Henry MILLER, Ernest HEMINGWAY occupe aussi d'une grande place, et bien sûr des écrivains cubains tels que Alejo CARPENTIER et Reinaldo ARENAS ; abondamment cités au fil du récit, l'actrice argentine Eva PERON, Ernesto SABATO ou encore le Colombien Gabriel Garcia MARQUEZ.

De la même façon, Sami TCHAK invoque des auteurs de la Trinidad, d'Haïti, du Québec, du Japon ou encore du Sénégal avec Cheikh Hamidou KANE, de Guinée en la personne de Camara LAYE et même de l'Algérie avec Yacine KATEB. La liste est longue et couvre une grande partie des littératures connues et reconnues à ce jour. Elle dénote, par conséquent, une grande diversité d'affiliation à travers le monde et les littératures du monde. Ce choix, de l'auteur togolais, de situer son œuvre à Cuba est d'ailleurs déjà significatif en lui-même. Ainsi l'intertextualité dans *Hermína* nous fait penser principalement à une sorte de patchwork, un mélange de petites littératures que l'écrivain regroupe dans une sorte de littérature universelle dans un « Tout-monde » cher

à Édouard GLISSANT, dans lequel n'importe quel lecteur peut se connaître ou se reconnaître tout au long du récit.

Cette façon de montrer l'évolution de la narration à travers des jeux d'intertextualité, est une manière pour Sami TCHAK d'amener le lecteur à prendre conscience, lui-même, de la trame narrative. Il le laisse décoder le message qu'il véhicule à partir des non dits de son œuvre et dévoile au fur et à mesure la dimension subversive de la thématique du corps dans son écriture.

II-2) Le langage bouleversant de la chair

Partant du postulat qu'il existe une écriture du corps dans l'œuvre de Sami TCHAK, nous en déduisons qu'il existe, également, un langage des corps dont l'innovation réside dans sa particularité à traduire les angoisses existentielles des personnages qui les possèdent. C'est à travers la sexualité de l'être humain que le corps semble s'exprimer et laisser libre cours à ses envies et ses désirs les plus secrets. De ce fait, l'acte sexuel est un moment de plaisir et de liberté que recherchent continuellement tout être humain. Les personnages de nos romans n'en sont pas exempt. En effet, c'est à travers le sexe que les personnages semblent vivre ou revivre dans l'œuvre de Sami TCHAK. Ce choix d'écriture fait échos à l'originalité scripturale de l'écrivain cubain Pedro Juan GUTIÉRREZ. Ce chantre du « réalisme sale », pose un regard à la fois tendre et cynique sur Cuba et l'intimité de ses habitants, avec pour toile de fond la description de l'alcoolisme et la débauche sexuelle, laissant ainsi le lecteur dans une jouissance du « voyeurisme » littéraire. Aussi, chez ces écrivains, le sexe

devient, dès lors, un bon matériau dans la connaissance de soi et d'Autrui, comme le préconise l'analyste autrichien Sigmund FREUD dans sa conception du psychisme humain.

C'est avec ce dernier que les recherches sur la sexualité s'approfondissent et se théorisent. Dans sa psychanalyse, FREUD s'interroge sur la place de la sexualité dans le développement psychique humain et principalement sur sa « fonction corporelle embrassant l'ensemble de l'être »⁵⁷. Aussi, sa théorie de la sexualité repose sur l'existence d'une disposition à la perversion qui serait originelle ou innée. C'est-à-dire que, la sexualité ne commence pas à la puberté mais qu'elle est déjà présente, bien plus tôt, dès les premiers instants qui suivent la naissance. Ainsi, le corps humain semble être un continent aux ressources inépuisables, et l'acte sexuel permet de le redécouvrir à chaque fois, afin de lui donner une identité. Mais, cette identité ne peut être acquise que s'il y a deux corps en contact. Le sexe permet alors découvrir des fantasmes enfouis dans la chair et dans l'Inconscient, laissant apparaître une audace qui surprend le sujet lui-même. C'est le cas du héros de *Place des fêtes*. L'attraction sexuelle qu'il éprouve pour sa mère, tout au long du récit, s'explique selon FREUD par un désir inné que les confidences, intimes, de la mère provoquent :

« Quand tu harcèles ta propre mère avec une telle virilité, elle devient faible et se livre sans pudeur. Alors, maman ouvrit ses rondeurs intimes et me laissa pénétrer librement dans sa vie chaude. Elle me dit que

⁵⁷DETHY (M.), *Introduction à la psychanalyse de Freud*, 5e éd. Chronique sociale, Lyon, 2003.

c'est à l'âge de huit ans qu'elle avait commencé à enfourner les serpents gluants en Afrique. »⁵⁸

Le langage familial empreint de sexualité que le narrateur utilise pour parler de sa mère et la facilité de celle-ci à lui raconter sa vie sexuelle, effacent les limites de la relation mère/fils se transforme en relation homme/femme. D'autre part, le désir sexuel qu'éprouve Carlos pour le Capitaine Gustavo dans *La fête des masques*, et l'attirance sexuelle qu'a suscité Carlos chez ce dernier durant son bref séjour dans le corps d'une femme (Rosa), est un désir qui vit au plus profond de sa chair :

« Et en une fraction de secondes, je m'en souviens maintenant, je m'étais retrouvé sous sa peau, à Carla, je m'étais projeté en elle et je m'en souviens, je m'étais senti frustré, oui, je m'en souviens, et dans ma tête, j'avais, très bien, très bien, j'avais formulé le désir de voler son identité, juste lui voler son identité et recevoir la gifle »⁵⁹

Ceci nous révèle une autre facette du psychisme de Carlos. En effet, on remarque, chez lui, une certaine admiration pour sa sœur Carla, qui se transforme progressivement en une jalousie malade et surprenante :

« Ce jour tout était devenu flou, je l'avais enviée, Carla, j'avais voulu, moi aussi, être celui pour qui toutes ces voitures ces mobylettes venaient s'immobiliser devant notre maison (...) Je me suis toujours imaginé ses

⁵⁸TCHAK (S.), *Place des fêtes*, Op.cit, p.75

⁵⁹TCHAK (S.), *La fête des masques*, Op.cit, p. 54.

jouissances, avec tous ces hommes, ces jouissances à la chaîne, je me suis toujours imaginé son bonheur, son corps, le corps de Carla, la reine »⁶⁰

Par ailleurs, toute cette jalousie, cette envie insupportable font naître chez Carlos un sentiment aussi macabre qu'étonnant, celui de vouloir « tuer »⁶¹ sa sœur Carla qui est l'amante de son bien-aimé le Capitaine Gustavo et d'un bon nombre d'hommes politiques influents comme le Ministre de la culture. Cela nous amène ainsi à lire le déclin du complexe d'œdipe chez Carlos. Dans la psychanalyse freudienne, cette variante correspond à la phase finale de la dynamique œdipienne, et correspond au renoncement progressif à posséder l'objet libidinal. Le sujet détourne son attention libidinale des objets parentaux. Il s'opère un transfert dans le psychisme du sujet, qui permet à la libido de trouver d'autres objets de satisfaction, particulièrement dans la socialisation. Selon FREUD, une fois l'équilibre trouvé au sein d'une organisation génitale adulte et grâce aux changements d'objets devenus possibles, le désir sera donc adressé à une autre femme que la mère et à un autre homme que le père. En ce qui nous concerne, dans *La fête des masques*, Carlos devenu Rosa, manifeste l'œdipe comme le ferait un sujet féminin dans l'œuvre. Il ne voit plus sa sœur comme un être de sexe opposé au sien ; mais, plutôt un corps identique au sein, voulant lui arracher ce qu'il désire le plus : l'amour du Capitaine Gustavo, représentant la figure paternelle aimante qu'il n'a jamais connu.

⁶⁰Idem, p.45.

⁶¹Il s'agit ici d'une mort symbolique. Ceci pour rester dans la conception freudienne de l'Œdipe.

« Je pense qu'il venait de comprendre ce qui se passait en moi qui, l'espace d'une énorme illusion, croyais avoir accédé au bonheur de Carla, moi Rosa, l'homme mou de Père ». ⁶²

Naît donc en « Carlos-Rosa » un sentiment de jalousie et de haine qui illustre clairement les messages de son corps polymorphe. Comme le personnage d'Oedipe, il doit tuer le sujet qui l'empêche d'obtenir l'objet libidinal convoité. Cet obstacle n'est autre ici que sa sœur Carla. Mais, Carlos-Rosa ne pouvant « tuer » sa sœur, se contente de tuer une femme :

« Les mains de Carlos s'accrochèrent à son cou qu'elles serrèrent fort, de plus en plus fort. Les mots restèrent dans sa gorge (...) Carlos venait de tuer Alberta » ⁶³.

Le meurtre d' Alberta concrétise ainsi son désir de tuer sa sœur. Il abandonne l'état de mort symbolique pour une mort réelle, par la voie oedipienne. Ce meurtre donne accès à une nouvelle part complexe du psychisme de Carlos. En effet, il se réjouit d'avoir pu faire taire Alberta plutôt que d'opter pour la fuite, comme l'aurait fait le commun des meurtriers. Carlos semble avoir effacé l'âme d' Alberta, mais ne parvient pas à éliminer le corps de sa victime dont le cadavre ne cesse de l'attirer et de lui envoyer des messages sexuels auxquels il ne peut résister. Bien que « le corps d' Alberta le répugne, il est incapable de désobéir à son phallus. Après cet acte nécrophile, la chair de

⁶²Ibidem, p.64.

⁶³Ibid, p.27

Carlos nous révèle clairement son dérèglement mental, à travers un ensemble d'actes imprévisibles et sadiques. Le « ça » ayant prit le dessus sur le « moi », les pulsions du héros de *La fête des masques* prennent également possession de son psychisme. Le « surmoi » perd toute son autorité dans l'esprit de Carlos et le laisse à la merci de ses angoisses et de ses peurs profondes.

De même, dans *Place des fêtes*, trouvons-nous l'illustration prononcée du complexe d'Oedipe. Cette opération psychique se lit à travers la haine, voire, l'aversion du personnage principal pour son père incapable de satisfaire l'énorme appétit sexuel de sa mère. Il déplore donc l'impuissance sexuelle du père et convoite ouvertement sa place d'époux en remettant constamment en cause son statut de chef de famille :

« Tu as été plus souvent un homme mou comme une poire pourrie, avec les grosses couilles chargées de ton impuissance devant la grande gueule de maman la pute. Tu sais, tu as été obligé, papa, d'accepter au sein de ton couple des choses qui te casse les couilles parce que maman est insoumise. « Nous ne sommes pas des Blancs ! » Mais, papa, où vis-tu ? La France, c'est bien un pays de Blancs ! Tu n'es qu'un homme pas un dieu, pas un demi-dieu ! Tu n'as jamais été le maître ou la banque familiale. L'appartement ne t'appartient pas. »⁶⁴

Ce passage nous révèle clairement que l'impuissance sexuelle du père du narrateur constitue l'une des principales sources du déséquilibre de la cellule familiale. Il montre l'instabilité mentale du jeune narrateur dont le nom n'est pas

⁶⁴TCHAK (S.), *Place des fêtes*, Gallimard, coll. « Continent Noir », 2000, p.49-50.

révéler dans l'œuvre. Le renversement des rôles entre le chef de famille et la maîtresse de maison, trouble le narrateur et le plonge dans un tourbillon de questionnement, où les valeurs et la morale semblent définitivement exclus. La mère, la sœur, la cousine ou encore la nièce n'ont de différence que de nom et ne sont perçues désormais par le narrateur que comme des corps en mouvement, capables de donner et de recevoir du plaisir :

« (...) c'est lui qui m'a libéré l'esprit côté « morale et principes » par rapport au sexe. Cela m'a donné par exemple l'idée de coucher avec ma petite sœur, puis, beaucoup plus tard, avec ma cousine et, enfin avec ma nièce façon africaine. »⁶⁵

En d'autres termes, nos deux œuvres révèlent au lecteur un nouveau langage aussi original que troublant : le langage de la chair, qui permet une lecture différente des corps en présence dans les textes. Cette analyse ouvre une brèche vers la dénonciation d'une sexualité exempt de toute barrière éthique et morale, car, les personnages semblent se complaire dans une jouissance de l'immoral. On peut y voir aussi un désir de l'auteur de décrire un phénomène social récurrent dans la tradition africaine : l'inceste, pratique généralement secrète dans de nombreuses familles africaines qui suscite curiosité et fantasme à cause de l'interdit l'entoure. Le sujet s'interroge donc sur les sensations qu'un tel acte procure et s'illustre dans le roman comme un personnage en perpétuel questionnement sur son identité social et sexuelle. Ce qui nous amène à s'interroger sur la description des fantasmes des différents personnages de notre

⁶⁵Idem, p.161.

corpus. Comment cette nouvelle forme d'écriture peut être génératrice d'une écriture de l'angoisse existentielle ? La fusion de l'écriture du corps et de celle de l'angoisse existentielle à travers la plume « samitchakienne »⁶⁶ est donc tout à fait compréhensible. Sami TCHAK présente ici une écriture riche en sensualité et en sexualité, aussi jouissive qu'une masturbation, mais une masturbation intellectuelle pouvant entraîner une incroyable éjaculation du Sens et des sens.

II-3) L' « éjaculation » de la vérité par l'écriture

On définit généralement « l'éjaculation » comme étant « le fait d'éjaculer, d'émettre du sperme par la verge en érection »⁶⁷. Mais, notre attention sera portée ici sur « le fait d'éjaculer ». Éjaculer consiste à expulser un liquide biologique à l'approche ou au moment de l'orgasme, lors d'un rapport sexuel, d'une masturbation ou la vue d'une scène érotique. C'est donc cette capacité du corps à décharger l'organisme qui nous intéresse dans cette phase de notre étude. Avoir recours à la force de l'éjaculation pour aborder la question de l'érotisation de l'écriture chez Sami TCHAK, est un choix des plus judicieux, dans la mesure où le corps de l'ensemble de ses personnages tente d'extérioriser ce qu'ils ont au plus profond d'eux-même à travers leur libido. Aussi, dans son analyse de la sexualité, FREUD place les désirs et les fantasmes sexuels de l'être humain dans sa recherche effrénée de la satisfaction du plaisir. Il soutient alors

⁶⁶C'est un néologisme que nous formons à partir du nom de l'auteur (TCHAK), en l'adjectivant.

⁶⁷Le Petit Robert, dictionnaire de la langue française, p.727

que l'activité ordinaire de la psyché est précisément la recherche du plaisir. Mais, la recherche du plaisir, affirme-t-il, rencontre l'épreuve du temps, car, on n'éprouve pas indéfiniment du plaisir. Ce plaisir qui porte alors en son sein le déplaisir entraîne le dégoût qui précède la mort. Autrement dit, le plaisir que l'on ressent dans la pratique d'une activité peut rapidement se transformer en dégoût, lequel devenu insupportable peut entraîner le sujet à souhaiter la disparition totale et définitive de l'activité.

Ainsi, la relation entre Carlos et Alberta, qui, présente au début tous les signes d'une belle et durable histoire d'amour, se transformera-t-elle en tragédie. Nous sommes en effet, devant la rencontre de deux corps qui « trimbalent » dans leur chair des démons qui les dévorent de l'intérieur. D'une part, Alberta, prisonnière des idées sadiques qu'inspire son corps aux hommes et d'autre part, Carlos, soumis également aux exigences de son corps masculin devenu encombrant. Deux corps, qui laissent tomber leur masque malgré eux, dans un acte sexuel vécu comme une corvée. D'un côté, Alberta se sent obligée de satisfaire Carlos pour qu'il ne la quitte pas comme les autres hommes de sa vie. Et de l'autre côté, Carlos dont les ébats sexuels quasiment imposés, font naître en lui un sentiment de dégoût, révélant ainsi ses tendances homosexuelles :

« 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 éteint.
Aucun rêve n'était plus possible pour la chair vite repue »⁶⁸

L'auteur fait observer ici la matérialisation du rejet des fonctions masculines au profit des féminines. Carlos, après avoir longtemps joué ce rôle de mâle sexuellement dominant, éprouve désormais un désintérêt voire un dégoût pour les relations hétérosexuelles et plus encore pour le corps de Alberta devenue « un corps avec un creux ». La satisfaction de son désir de faire entrer « dans la lumière de la mort, à travers ce corps, il avait senti intimement la moiteur silencieuse de la mort »⁶⁹. C'est-à-dire, la mort de sa part masculine, pour enfin laisser surgir et s'exprimer sa part de féminité trop longtemps tue et étouffée. Son corps éjaculer une vérité, sa vérité à travers sa sexualité : Carlos est une femme avec un phallus. Il s'interroge alors sur les actions et les réactions de son corps en constante métamorphose.

À l'inverse, le héros-narrateur de *Place des fêtes*, victime d'une panne sexuelle passagère, entreprend de mettre son phallus à l'épreuve en envisageant des rapports sexuels avec « sa petite sœur sortie du même ventre »⁷⁰ :

« Elle ne réagit pas quand elle me vit entrer. Elle continuait à s'enduire le corps de crème comme si de rien n'était. Je m'approchais d'elle et je la touchai. Ma queue était raide comme une barre de chocolat. Je touchait mes frangines sur les fesses. Elle ne disait rien. Alors, je l'obligeai à me faire face. Elle fût docile. Je la pris à pleine bouche et notre baiser fut tellement sensuel

⁶⁸TCHAK (S.), *La fête des masques*, Op.cit, p.26.

⁶⁹Idem, p.31.

⁷⁰TCHAK (S.), *Place des fêtes*, Op.cit, p.154.

que nous nous retrouvâmes dans le lit de papa et maman, le plus large. Ma queue ne retomba pas. Au contraire, elle devint tellement raide que ça commença à me faire mal. Alors j'entrai fièrement en ma petite sœur qui se mit à hurler de plaisir, et je la pédalai pendant une heure deux minutes et dix secondes avant d'éjaculer comme un rhinocéros. Ce fut génial et inoubliable. Et puis, quel bonheur de savoir que j'étais guéri de mes inhibitions, que ça pouvait marcher maintenant, que je l'avais, ma queue, à toute épreuve, puisqu'elle n'avait même pas eu peur de l'inceste ? Oh, my god, c'est génial ! »⁷¹

L'éjaculation de « rhinocéros » à laquelle fait allusion le narrateur dans ce passage, est pour lui une preuve de sa virilité conservée et retrouvée. Pour cet être perturbé, l'affirmation de soi passe principalement par la satisfaction constante et insensée de ses désirs sexuels afin d'asseoir un pouvoir phallocratique qui lui est essentiel.

En somme, le corps humain produit un langage codé que Sami TCHAK tente de décoder à travers les actes et les pensées des corps animés qu'il décrit dans son œuvre. Cette écriture du corps dans « les nouvelles écritures africaines » et notamment dans notre corpus, apporte un élément psychologique troublant qui pousse à l'analyse de soi et à la découverte de son identité vraie.

Mais, ce qui nous interpelle, sont les raisons qui poussent l'auteur de notre corpus vers cette écriture de la sexualité. Pourquoi Sami TCHAK s'inscrit-il de plus en plus dans cette thématique audacieuse ? La récurrence de ce choix d'écriture ne dissimule-t-elle pas un désir inconscient d'attirer l'attention sur les

⁷¹Ibidem, p.153-154.

coulisses de ses œuvres que la critique qualifie souvent de transgressive ou de « politiquement incorrecte ». Ne devons-nous pas dépasser la simple thématique du corps, pour s'intéresser un plus au processus de création, à la structure narrative et scripturale de l'œuvre, afin de comprendre la plume insubordonnée de l'écrivain ? C'est autour de ces interrogations que s'articulera la deuxième partie de notre travail de recherche.

**DEUXIEME PARTIE : AUDACES SCRIPTURALES
ET ASSOCIATIONS OBSÉDANTES DE
L'AUTEUR**

Montrer comment les « bavardages indiscrets » du corps des personnages nourrissent l'écriture transgressive de Sami TCHAK, constitue notre principale entreprise dans cette partie du travail. Ils deviennent ainsi les « corps témoins » du perpétuel questionnement identitaire qui mine leur psychisme et qui les prépare progressivement à accepter le verdict de la tombée de leur masque.

C'est donc à partir de la démarche psychocritique de Charles MAURON, qui consiste à effectuer un repérage d'indices, tel que des « métaphores obsédantes », des particularités stylistiques, des expressions plus ou moins insolites, des répétitions de termes, de situations et de figures surprenantes, que nous tenterons de montrer la tendance scripturale dans laquelle s'inscrit l'écrivain togolais. Une fois relevée, la récurrence de ces indices est elle-même fortement significative et constituera une structure autonome par rapport au discours conscient de l'écrivain, structure dans laquelle on pourrait reconnaître les caractéristiques d'un discours très probablement involontaire et inconscient.

Puis, nous tenterons une analyse narratologique de notre corpus visant à étudier les techniques et les structures narratives mises en œuvres par l'auteur dans ses textes. Avant d'analyser respectivement ces trois éléments dans le but de relever les réseaux thématiques obsédants du sujet écrivain permettant de répondre à notre hypothèse selon laquelle, l'écriture de l'auteur de notre corpus est inconsciemment imprégnée de « métaphores obsédantes » qui semblent constituer la matrice même de son génie créateur.

CHAPITRE III : Caractérisation des personnages principaux

Pour commencer, le personnage est une création concertée par le romancier, dans la logique de l'univers qu'il fait naître et du regard qu'il veut porter sur le monde. Ainsi, quelles que soient les formes prises dans le récit, le personnage en est l'élément central. C'est donc avec lui que l'on mesure le degré de vraisemblance et d'authenticité qu'il faut lui accorder. Ainsi, contrairement aux autres écrivains de sa génération, Sami TCHAK déshabille ses personnages au fil du récit et transcrit les mouvements de leur nudité à travers une écriture impudente et libertine. Cette particularité semble participer aux audaces scripturales de notre auteur et nous emmène à analyser les différents personnages des œuvres de notre corpus et d'en souligner les caractéristiques majeures, hyperbole du génie créateur de l'écrivain.

III-1) Les personnages névrosés de *La fête des masques*

Dans *La fête des masques*, l'auteur caractérise les principaux personnages de manière explicite, en les désignant soit par des prénoms, par la fonction ou la place qu'ils occupent dans la société, ou encore, par des qualificatifs visant à décrire un trait important de leur physique ou de leur caractère. Le protagoniste du roman est un jeune homme révolté appelé « Carlos ». L'écrivain lui confère, au fil du récit, une fonction de personnage-narrateur qui fait de brefs retours en arrière, afin de resituer le lecteur dans la trame narrative. Le choix du prénom « Carlos » pour désigner le personnage central du texte, n'est évidemment pas

un acte innocent chez l'écrivain. En effet, ce prénom d'origine espagnol a une étymologie germanique qui signifie « Fort et Viril »⁷². Or, donner un prénom symbole de force et de virilité à un personnage efféminé et en proie à un complexe sexuel patent, est une ironie subtile qui démontre au lecteur que le mal-être de ce personnage n'est pas en surface mais plutôt à l'intérieur, dans son intimité. L'anthroponymie nous révèle ainsi, que ceci le conduit à une sorte de dédoublement de la personnalité. Carlos, jaloux des charmes de sa sœur Carla, rêve secrètement de prendre sa place, de prendre son corps :

« Ce jour là, tout était devenu flou, je l'avais enviée, Carla, j'avais voulu, moi aussi, être celui pour qui toutes ces voitures et toutes ces mobylettes venaient s'immobiliser devant notre maison. Celle pour qui tout cet argent faisait escale chez nous. Le beau monde était à ses pieds. Je me suis toujours imaginée ses jouissances, avec tout ces hommes, ces jouissances à la chaîne, je suis toujours imaginé son bonheur, son corps, le corps de Carla, la reine. »⁷³

Bien entendu, le choix des prénoms, Carlos et Carla, pour désigner les deux personnages centraux de l'œuvre n'est pas fortuit. C'est bien la volonté de l'auteur de montrer l'infime frontière existant entre le Sujet (Carlos) et son Objet (Carla), le Sujet et son reflet. Ce faible écart entre les deux entités montre qu'il est possible que l'un de ces éléments domine l'autre ou que les deux s'entremêlent pour former un être « hybride », angoissé, illustré dans le roman par la création du personnage « Rosa-Carlos »⁷⁴ par le biais du travestissement

⁷²<http://www.signification-prenom.com/prenom/prenom-CARLOS.html>

⁷³TCHAK (S.), *La fête des masques*, Paris, Gallimard, p.45.

⁷⁴Idem, p.64.

de Carlos :

« Il n'aurait donc pas osé s'opposer au désir de Carla de me déguiser en femme, surtout que la proposition m'excitait comme si elle allait combler en partie mon plus secret désir. (...) me voyant dans le miroir, je reçus un choc, puis une frustration (...) Je savais que, quand les masques retomberaient, cette personne soudain née sur moi retournerai, cette personne soudain née sur moi retomberait à sa fiction, alors qu'en moi elle aurait déjà pris plus de place, plus de consistance que mon irréductible réalité. »⁷⁵

De ce fait, Carlos devient « Rosa »⁷⁶, une femme créée et baptisée par Carla. Une femme fantasmée par Carlos dont le rêve n'est autre que d'aimer et d'être aimée par l'homme qui hante ses rêves : le Capitaine Gustavo. Devenu un être hybride, ce dernier se situe entre deux mondes féminin et masculin, qui s'opposent et se complètent en même temps. L'angoisse existentielle qui étreint le personnage Carlos semble être à lui tout seul, l'univers de tout le roman. Les interrogations oratoires qu'il utilise tout au long de l'œuvre démontrent un questionnement existentiel permanent. Aussi, nous relevons la répétition constante de certains termes dans la tête de Carlos tout au long du récit, ce qui nous amène à s'interroger sur son état mental :

« Lorsqu'il tira le drap blanc pour découvrir sa mère allongée nue sur le dos, le visage serein comme un visage sans rêve, Carlos poussa un cri : « Antonio, j'ai peur ! » Mais aussitôt, la voix s'éleva : « Si jeune, si jeune, si frais. Il ne te contredira pas. La relation sera idéale ! Douceur ! Velours ! Très, très jeune ! Antinoüs, Antinoüs, Antinoüs ! » Il cessa de crier et saisit

⁷⁵ Ibid, p. 49

⁷⁶ Ibid, p. 59

Antonio à la taille pour le serrer fort contre lui. Antinoüs ! Le capitaine ! Carla ! Antinoüs ! Mais, comme soudain pris de remords, il lâcha le garçon, le poussa légèrement vers le lit et recula lui-même de deux pas. Antinoüs ! »⁷⁷

Ce passage présente un Carlos qui ne cesse de répéter les mots suivants : « Carla », « Antinoüs », ou « le capitaine ». Ils représentent en réalité les actants du théâtre pathétique de sa vie : « Carla », la personne à qui il rêve de ressembler, « le Capitaine » c'est-à-dire le Capitaine Gustavo, l'homme qu'il désire secrètement, et enfin, « Antinoüs »⁷⁸ qui représente l'être androgyne qu'il est au plus profond de lui et qu'il espère un jour dévoiler un jour. La récurrence de ces termes renvoient notamment à la notion de « compulsion de répétition » révélée dans la psychanalyse de FREUD. Il s'agit alors de décrire la répétition qui affecte le sujet d'un traumatisme. Il en ressort, selon lui, un « doute obsessionnel » qui caractérise plus largement la pensée du sujet traumatisé et pas seulement les actes. Une pensée qui sans cesse revient aux mêmes questions et les formule encore et encore, adoptant successivement une réponse puis son contraire. Cette pensée obsessionnelle, ou répétition à l'infini, se fonde selon FREUD sur un conflit psychique, deux souhaits opposés, qui ne débouchent sur aucune solution, car tous deux, ou l'un des deux est inconscient et se manifeste à travers un simulacre. Or, ce simulacre qui ne peut amener de réponse définitive, a pour résultat la répétition obsessionnelle de pensées ou

⁷⁷Ibid, p.44

⁷⁸L'auteur fait référence ici à Antinoüs, un jeune homme historiquement connu comme étant de Bithynie (Asie Mineure), ayant vécu au II^e siècle av. J.C. Plus connu comme favori et amant de l'empereur romain Hadrien. Il meurt à environ 20 ans, noyé dans le Nil, dans des circonstances qui restent mystérieuses.

d'actes. Ainsi, a-t-on un Carlos névrosé, traumatisé par un père (Raúl) frustré de ne pouvoir jouer son rôle de chef de famille, et se plaît à dénigrer et à humilier un fils qu'il juge trop efféminé :

« C'était le point le plus faible de ma fausse identité, ma voix étant naturellement si féminine que, lorsqu'il voulait se convaincre d'être le seul homme de la famille, mon père me disait, ironique, que je tenais trop de ma mère pour que ma parole pût faire frémir un moineau. « La femme que tu épouseras te pissera dessus, tu n'es pas un homme. Mais écoute-moi parler ! Tu es tout sauf un homme, disons un homme mou, un homme très mou, très, très mou. Un mollusque, rien d'autre que ça ! N'importe qu'elle femelle te dominera. Tu es ma honte. »⁷⁹

Dans les propos dégradants et humiliants que lui tient son père, la vision d'une sœur qui ne cesse d'étaler sa beauté tel un paon faisant le beau devant sa femelle, qui contribuent à la construction d'une forme d'angoisse existentielle, une névrose obsessionnelle envers le Capitaine. Par ailleurs, la psychanalyse définit la névrose comme étant une affection caractérisée par des troubles affectifs et émotionnels tels que l'angoisse, les phobies. Elle peut aussi être à l'origine de troubles de la sexualité entraînant des difficultés dans l'obtention du plaisir. La névrose cacherait donc les pulsions sexuelles soigneusement enfouies chez le sujet. Or, le sexe et la névrose sont des éléments privilégiés des recherches freudiennes à travers l'analyse d'un possible lien étroit entre ces deux concepts.

⁷⁹TCHAK (S.), *La fête des masques*, Paris, Gallimard, p.49.

En effet, la névrose a pour rôle de régulariser les pulsions sexuelles : d'une part, en provoquant chez le sujet des envies sexuelles aiguës et pervers qui occasionnent un trouble de la personnalité que FREUD désigne par « névrose obsessionnelle »⁸⁰ Elle a pour origine un conflit psychique infantile et une étiologie sexuelle caractérisée par une fixation de la *libido* au stade anal⁸¹. Sur le plan clinique, elle se manifeste par des symptômes obsédants et par une permanente rumination mentale où interviennent des doutes et des angoisses empêchant la pensée et l'action. Le déclencheur de la « névrose obsessionnelle » est alors caractérisé par la peur du Moi, d'être puni par le SurMoi. En effet, tandis que le SurMoi agit sur le Moi à la manière d'un juge sévère et rigide, le Moi est contraint de résister aux pulsions destructrices du Ça, en développant des réactions qui prennent la forme de sentiments, de pitié et de culpabilité.

Aussi, le protagoniste de *La fête des masques* est-il plongé dans un véritable enfer dont il ne parvient pas à se libérer. Carlos se situe dans une spirale infernale où « ce qu'il doit faire » et « ce qu'il veut faire » se livrent une lutte sans merci dont seule la mort peut le sauver. Ainsi, comme nous l'avons mentionné avant, Carlos est obsédé par l'idée secrète de prendre la place de sa sœur, afin de ressentir toutes les « jouissances, avec tous ces hommes » dans « le corps de Carla, la reine »⁸², car, il n'y a que dans le corps de Carla, dans le corps d'une femme, qu'il pourra enfin s'abandonner au Capitaine Gustavo, celui-là

⁸⁰ « Zwangsneurose » en allemand : Forme majeure de névrose, la névrose obsessionnelle est avec l'hystérie la deuxième grande maladie nerveuse de la classe des névroses selon la doctrine psychanalytique.

⁸¹La psychanalyse identifie trois étapes fondamentales de développement psycho-affectif : le stade oral, le stade anal et le stade phallique.

⁸²TCHAK (S), *La fête des masques*, op.cit, p.45

même qui est à l'origine de son obsessionnel désir d'être une femme, d'être sa femme, pour qu'enfin il soit en accord avec les contradictions de son monde intime :

« [...] la fête à l'hôtel privé du Suprême, la danse avec Gustavo, cette fête par où tout avait commencé, qui avait fini de désorganiser les dés déjà brouillés intérieurement »⁸³

Par ailleurs, le sujet voit refouler ses désirs dans l'inconscient, ce qui entraîne le dégoût du sexe : c'est ce qu'éprouve notre protagoniste Carlos face à son amante d'un soir : Alberta. Ce qui explique toutes les scènes humiliantes dont il a été victime résonnent constamment dans sa tête comme un écho qui peu à peu l'envahit, véritable source de son mal-être psychologique :

« Elle apparut dans sa tête, elle, Carla, qui définissait son corps comme le lieu de tous les plaisirs, narcissique qui s'observait sous toutes les coutures, dans sa nudité intégrale, qui s'exposait aux regards sans se gêner, qui aimait faire spectacle de sa beauté. Carla. Il entendit : « Antinoüs ! » La fête. Bel homme. La fête. « le masque ne suffit plus, Carlos entendit-il. Cesse, cesse ! Assume, Carlos ! » ».⁸⁴

Et, tout au long du récit, cette misère intime, expression de sa névrose, le conduit à chercher des solutions aussi vaines qu'inattendues. Parce qu'il ne se sent pas bien dans la peau d'un homme, Carlos décide de se déguiser en femme et pense qu'il se sentira mieux. Mais son déguisement va lui révéler, au

⁸³Idem

⁸⁴Idem, p.10.

contraire, ce qu'il est en réalité : un homme frustré de ne jamais pouvoir être ce qu'il souhaite être par dessous tout : Carla.

« Carlos revoyait Carla sortant de la douche, la grâce de ses gestes, ses doigts, ses orteils, l'assurance du pouvoir de son corps, ce corps ondulant doté de capacités inouïes, corps plus sombre que la nuit. Carla. Et en une fraction, Carla, de seconde, je m'en souviens maintenant, je m'étais retrouvé sous sa peau, à Carla, je m'étais projeté en elle et, je m'en souviens, je m'étais senti frustré, oui, je m'en souviens, et dans ma tête, j'avais, très bien, j'avais formulé le désir de lui voler son identité, juste lui voler son identité et recevoir la gifle [jouissive]. »⁸⁵

Lorsqu'il se rend compte que la solution ne consiste pas à se travestir pour être Carla et recevoir toutes les faveurs matérielles et sexuelles des hommes qui la courtisent. Carlos ne voit d'autre issue que la mort pour se libérer de se tourbillon existentiel. Mais la mort par le meurtre, seul susceptible de mettre un terme à l'obsession qui le hante au fil du texte :

« Carla comprit mon tourment, elle me dit un jour : « je t'ai rendu malade de ta propre maladie dont je ne peux pas te guérir, heureusement ! » Elle comprenait que ma vie consisterait en partie en une perpétuelle excursion au cœur de mes propres ténèbres (...) Mais ce qu'elle ne devina jamais, c'était mon désir de la tuer, désir rapidement mué en une obsession qui me la faisait voir sur tous les visages de femmes et expliquait mes idées de plus en plus misogyne (...) il me faut tuer une femme. »⁸⁶

⁸⁵Idem, p.54

⁸⁶Idem, p.100

Alors qu'il semble avoir trouvé une solution à son mal-être, il rencontre Alberta, une femme malheureuse et déçue par les hommes et la vie. Bien qu'ayant réalisé son projet, le malaise persistant l'entraîne à commettre un acte nécrophile avec le cadavre d'Alberta, pour enfin arriver à la conclusion ultime que seul se donner la mort lui permettra d'être enfin libéré de ses incertitudes intimes :

« la guerre sera terminée, les luttes externes et internes se seront tuées comme des canons ayant achevé de tuer le vainqueur et le vaincu. Au milieu d'un monde ainsi apaisé, le capitaine sera un être en parfaite harmonie avec le Tout. »⁸⁷

En d'autres termes, les angoisses existentielles du personnage-narrateur mènent la trame narrative, comme si ses névroses étaient le fil conducteur de l'histoire du roman. En outre, la compréhension d'un tel personnage ne serait possible sans l'existence d'autres personnages qui gravitent autour de lui et permettent au lecteur de mieux saisir l'univers dans lequel évolue Carlos.

Ainsi, pouvons nous présenter Carla, sa sœur, véritable « cygne paré pour le régal des dieux »⁸⁸ à ses yeux, d'une beauté surnaturelle. Elle est une redoutable séductrice mais seul le Ministre de la Culture de « Ce Qui Nous Sert De Pays », a la chance de la posséder en échange de privilèges sociaux et financiers non négligeables. Tel un Graal, elle représente l'objet de la quête du bonheur de Carlos, tout ce qu'il désire aussi bien physiquement, sexuellement

⁸⁷Idem,p.32

⁸⁸Ibidem, p.52

que socialement. Cette idée le possède tellement qu'il l'idéalise et l'élève au rang de déesse :

« (...) je l'avais enviée, Carla, j'avais voulu, moi aussi, celui pour qui toutes ces voitures et toutes ces mobylettes venaient s'immobiliser devant votre maison. Celle pour qui tout cet argent faisait escale chez nous. Le beau monde était à ses pieds. Je me suis toujours imaginé ses jouissances, avec tous ces hommes, ses jouissances à la chaîne, je me suis toujours imaginé son bonheur, son corps, le corps de Carla, la reine.(...) Carla, la voilà, elle peut marcher sur l'eau, s'envoler dans les étoiles, elle peut exiger tout de tous les hommes, même les femmes se mettent à genoux devant sa beauté. »⁸⁹

De plus, « Carla » est le féminin de « Carlos », par analogie ils ont donc la même signification, à savoir « fort et viril ». Ainsi, Carlos et Carla seraient, en même temps, les mêmes et les opposés. Marque de l'originalité scripturale de Sami TCHAK, qui avertit le lecteur de manière subtile sur le jeu de miroir et d'oppositions qui se lit tout au long de l'œuvre. À travers leurs prénoms, Carlos et Carla sont deux entités indissociables et inséparables, des jumeaux, comme l'Être et son reflet. Ou encore pour rester dans l'univers de notre récit, ces deux personnages peuvent être assimilés à la représentation d'une femme éclatante de beauté (Carla) et de celle de son ombre contraint à rester derrière elle (Carlos). C'est en cela que le roman semble trouver toute son originalité, du fait qu'il démontre, à travers la description des ambiguïtés du corps de Carlos, comment ce dernier tente, tel une ombre emprisonnée, de se détacher de la personne à laquelle elle appartient. Il rejette de tout son corps, le genre sexuel qui lui a été

⁸⁹Ibid, p.45

assigné à sa naissance et tente de défier la norme sociale et anatomique en refusant de porter son masque dans le texte.

Alberta, quant à elle, est à la fois l'amante et la victime de Carlos, mais aussi la mère d'Antonio, l'assassin de celui-ci. C'est une jeune femme au physique avantageux, dont le corps, malgré sa grande beauté, ne lui prodigue qu'un statut de maîtresse et non d'épouse. En quête d'un amour vrai, elle espère trouver en Carlos l'homme dont elle a toujours rêvé. Un être qui sera « dans leur vie un repère durable [et non] l'une de ces étoiles filantes qui avaient illuminé un instant le ciel sombre de leur existence »⁹⁰. Mais, face au miroir révélateur, elle se voit telle qu'elle est au plus profond de son être et ceci se lit dans le texte à travers le passage suivant :

« C'est gentil, mais moi je me sens du dedans et je sais que mon extérieur n'est plus qu'une illusion. Dedans, je sens la dégringolade, et dans le miroir mon dedans que je vois, une catastrophe physique annoncée »⁹¹

On assiste ainsi à la déchéance et à la détérioration graduelle de l'intérieur du corps d'Alberta. Ses monologues intérieurs reposent essentiellement et uniquement sur une description péjorative de son corps, que les hommes désirent pourtant intensément :

« Avec une mère mystérieuse qui donne l'espoir gorgé de mort, sorcière ou manipulatrice des peurs et des superstitions, méchante ou elle-même entièrement livrée à une sorte de puissance maléfique. Avec un père

⁹⁰Ibid, p.103

⁹¹Ibid, p.18

dévirilisé qui ne se sentait homme que par le désir que mon corps adolescent lui avait inspiré, désir qui ne réussit pas, hélas, à l'arrêter sur sa pente... Je ne peux pas lui raconter ma véritable histoire, il en serait dégoûté ! »⁹²

Le mal et l'horreur ont accompagné l'idée d'une angoisse identitaire chez Alberta et comme le révèle plus tard le roman, ce mal-être prend sa source dans son enfance brisée par le viol et l'inceste. Involontairement, Alberta a éveillé les désirs refoulés au plus profond du psychisme de Carlos par la prononciation d'une seule phrase déclencheur, qui lui valu la mort : « Vous ne m'avez rien fait ! »⁹³. C'est cette phrase qui a renvoyé Carlos à toutes les humiliations incessantes faites par son père dans son enfance. Ainsi, comme le détonateur d'une bombe, les mots prononcés par Alberta ont permis la montée en surface des frustrations de Carlos concernant son identité sexuelle mal-assumée. Puis, comme pour faire taire la voix méprisante du père qui raisonne désormais dans sa tête, Carlos tente de réduire Alberta au silence, mais fini par l'étrangler :

« Les mains de Carlos s'accrochèrent à son cou qu'elles serrèrent fort, de plus en plus fort. Les mots restèrent dans sa gorge : « Je voulais juste que vous m'aimiez, un tout petit peu. » Elle se débattit, en vain. Carlos venait de tuer Alberta. »⁹⁴

Antonio, fils unique d'Alberta, est un personnage-clé de l'œuvre. Au fil du roman, il, devient le confident, le personnage-destinataire et enfin le

⁹²Ibid, p.14

⁹³Ibid, p.26

⁹⁴Ibid, p.27

meurtrier de Carlos. En réalité, ce jeune homme est son libérateur à travers cet acte funeste. Comme une sorte d'immense analepse, Carlos éprouve le besoin de se raconter à Antonio et de lui ouvrir les portes de son univers de névrosé. Carlos est alors pris d'affection pour ce jeune homme soucieux de venger la mort de sa mère et dont le courage face à la mort trouble et fascine en même temps :

« Antonio, fit Carlos, le moment est venu.
-Je suis triste parce que vous allez partir.
-Je t'ai raconté mon histoire, je peux mourir !
-Très triste parce que vous allez partir.
Il l'attira contre lui pour le couvrir de baisers. »⁹⁵

Contre toute attente, Antonio lui rend son affection et semble être, au fil de la narration, prit d'empathie pour l'assassin de sa mère. Du statut de confident, Antonio passe malgré tout à celui d'assassin de Carlos. La vengeance de la mort de sa mère se transforme en rituel. Le bourreau devient l'ange salvateur d'un Carlos torturé par l'idée de ne pas pouvoir être une femme. C'est donc à la « Lagune des Morts » que Carlos est tué par les coups de la machette d'Antonio :

« Antonio ne réussit pas le coups sec, désolé, vraiment désolé ! Il dut s'y prendre à plusieurs reprises, pan ! Poum ! Pan ! Poum ! Et les hurlements de Carlos, ces hurlements, puis le silence et le corps qui se tordait, enfin, la tête se détacha, roula dans la lagune, alors que le corps, d'où giclait le sang directement dans la lagune, se débattait toujours. Trop tard, vraiment trop

⁹⁵Ibid, p.68

tard, Carlos, c'est fini, te voilà délivré, vraiment fini. Mort décapité par Antonio, l'Antinoüs de ton dernier jour. Il poussa le corps dans la Lagune, plouf ! Fini, oui, fini. Plouf ! »⁹⁶

Les personnages principaux de *La fête des masques* apparaissent comme de simples corps en proie à une angoisse existentielle très profonde. Leur névrose transparaît tout au long du récit à travers les nombreuses scènes sexuelles auxquelles se livrent les différents protagonistes. La vie et la mort se côtoient sans vergogne au point d'invertir leur rôle dans cet univers chaotique. Ainsi, si *La fête des masques* nous offre l'histoire de personnages névrosés qui déambulent dans une atmosphère érotique et morbide, où la vie devient une prison et la mort, la porte d'accès à une vie plus libre, comment l'auteur aborde-t-il la thématique du corps avec les personnages sans noms de *Place des fêtes*.

III-2) Le corps-patrie du protagoniste de *Place des fêtes*

Contrairement à *La fête des masques*, une étude anthroponymique dans *Place des fêtes* est particulièrement difficile, dans la mesure où les personnages n'ont pas de noms. L'auteur présente en effet au lecteur un héros sans nom dont les parents sont « nés là-bas » (en Afrique) et lui « né ici » (en France). Les autres personnages sont alors désignés par la filiation qu'ils ont avec le protagoniste.

⁹⁶TCHAK (S.), *La fête des masques*, Paris, Gallimard, p.77

Nous retrouvons ainsi « mon Malien »⁹⁷, « la cousine de mon malien »⁹⁸, « papa »⁹⁹, « maman »¹⁰⁰, « ma petite sœur »¹⁰¹, « ma nièce »¹⁰² ou encore « ma cousine »¹⁰³. Néanmoins, ce choix d'écriture ne bouleverse pas la compréhension du récit. Cette méthode illustre la volonté de l'auteur qui veut amener le lecteur à voir comment, à partir de la description de l'intimité d'un être, on peut décrire l'Universel. Son choix de l'anonymat et de la confession est, pour ce faire, un désir d'universalité : les personnages n'ont plus de nom ni d'identité, ils deviennent des corps déambulant dans le récit, gouvernés par la complexité de leur monde intime.

Par conséquent, procéder à la saisie psychologique des personnages dans cette œuvre, nous amène à voir quels sont, du point de vue de sa nature et des marques de la personnalité, les éléments qui pourraient préfigurer le malaise. Dans *Place des fêtes*, les caractères de certains personnages sont uniquement compréhensibles dans le rapport qu'ils entretiennent avec leur univers :

« L'organisme humain adulte est le résultat d'un processus complexe de croissance qui commence au stade unicellulaire et qui est soumis à deux séries d'influences, les unes internes et les autres externes »¹⁰⁴

⁹⁷Idem, p.107

⁹⁸Ibidem, p.107

⁹⁹Ibid, p.107

¹⁰⁰Ibid, p.12

¹⁰¹Ibid, p.59

¹⁰²Ibid, p.153

¹⁰³Ibid, p.197

¹⁰⁴DELAY (J), PICHOT (P), Psychologie, Masson, Paris, 1962 (1ère édition), p.23

En d'autres termes, l'être humain subit ici un processus de métamorphose psychologique causé par la complexité de ses rapports avec le monde extérieur (la société) et intérieur (entendons intime) tout au long de son existence. Ainsi, *Place des fêtes* narre l'histoire d'un jeune adolescent, personnage–narrateur au nom inconnu et à la généalogie douteuse. Un adolescent noir « né ici », issu de l'immigration, à la personnalité marquée par son goût fortement prononcé des livres et de la sexualité sans règles ni limites :

« aux yeux de tout le monde (...) je suis fier d'être un obsédé sexuel et textuel intraitable. Derrière mes faux airs de gosse de la banlieue qui peut vous faire verser des ruisseaux de larmes sur son sort, il y a un pervers qui n'est pas du tout bête. »¹⁰⁵

C'est ainsi qu'il se définit lui-même dans l'œuvre avec une fierté à peine dissimulée. Son monologue intérieur est riche d'allusions littéraires, allant du clin d'œil sur l'actualité contemporaine, à la pornographie assumée. Le narrateur jubile lorsqu'il expérimente la pédérastie avec son ami le Malien, avant de violer la cousine de ce dernier, étreint sa propre cousine, sa nièce, et même sa mère qui collectionne les amants dans le dos d'un père sexuellement et professionnellement impuissant.

Le personnage–narrateur ne peut se considérer comme Français, parce qu'il est « né ici » (France) ; mais les racistes lui rappelle qu'il est Noir et qu'il est de « là-bas » (Afrique) et il ne peut se proclamer Africain, parce qu'il n'est pas

¹⁰⁵TCHACK (S), *Place des fêtes*, p.162

« né là-bas » et qu'il n'y est jamais allé. Ainsi, comme Ahmed Nara (le protagoniste de *L'écart de MUDIMBE*) le narrateur se retrouve écartelé entre deux mondes qui s'opposent et s'attirent en même temps. Cependant, contrairement à Ahmed Nara, le personnage central de *Place des fêtes* tente de se créer une identité indépendante, loin des valeurs véhiculées par les différents membres de la société dans laquelle il évolue.

Partant d'un constat banal sur les ressemblances et les différences entre des individus de nation et d'éducation différentes, le personnage-narrateur se rend compte qu'il n'existe pas de différences entre eux ; mais qu'il n'existe au contraire que des ressemblances. Toutefois, tous semblent assumer leur condition humaine dans ce qu'elle a de plus vil, c'est-à-dire de honteux et que l'on ose guère révéler. Formule vulgaire et pourtant efficace pour rendre compte de cet état d'âme reflétant un malaise existentiel. « putain de... » , aussi vulgaire que cette formule puisse paraître, elle sert à présenter les chapitres de ce roman et en réalité même, à désigner l'ensemble du récit.

Ainsi, lorsque l'auteur compare dans « Putain de nés là-bas ! »¹⁰⁶ (un des chapitres de l'œuvre) les femmes africaines vivant en France à celles vivant en Afrique, il constate que les deux femmes possèdent le même appétit sexuel insatiable. De plus, il compare les compétences sexuelles des Blancs et des Noirs dans « Putains de place de fête ! »¹⁰⁷. Ici, également, le constat est le même et le témoignage de sa mère à une amie en est la preuve irréfutable : « Moi

¹⁰⁶Idem, p.11

¹⁰⁷Ibidem, p.70

maintenant les cochonneries des Blancs, toutes, si on me les propose je les prends ! »¹⁰⁸. Cette réflexion amène le narrateur à penser qu'il n'existe plus de nationalités proprement dites, mais simplement des corps animés par des désirs et des fantasmes dont la satisfaction dépasse la simple appartenance à une quelconque nation. Le personnage anonyme choisit désormais d'exister à travers les actes et les désirs compulsifs de sa chair devenue une véritable terre de tous les possibles. Son corps devient donc hyperbole d'une liberté d'actes et de pensées que nul ne peut contrôler : il fait de son corps une nation, une patrie où la seule différence réside dans la manière de se procurer du plaisir. C'est ainsi qu'il affirme ouvertement dans l'œuvre : « (...) je suis un corps sans patrie, il ne faut pas se faire d'illusions là-dessus »¹⁰⁹.

Enfin, c'est à travers les différentes manifestations des corps des personnages du récit qu'il nous est permis de faire ressortir les véritables identités des personnages qui les composent. Ainsi, ce roman peut se lire comme le parcours initiatique du personnage principal anonyme. Ce dernier semble faire une visite guidée de son monde intime au lecteur, à travers les multiples expériences sexuelles qu'il rencontre. Ce parcours semble aussi être un prétexte chez le sujet écrivant pour faire tomber le masque des différentes personnes qu'il rencontre dans le récit, entre un père impuissant qui tente de sauver les apparences en parlant de sa vie de « héros » en Afrique, une mère qui redécouvre les plaisirs sexuels avec plusieurs hommes et brise par la même occasion, les préjugés et les idées reçues sur l'excision et la prétendue frigidité

¹⁰⁸Ibid, p.70

¹⁰⁹Ibid, p.290

qu'elle engendre chez les femmes.

« le Malien », quant à lui, est un des personnages-clé du récit. Partenaire de plusieurs expériences sexuelles du personnage principal il connaît, avec lui, sa première expérience sexuelle en violant sa propre cousine. Le narrateur-personnage arrive à briser le masque de son ami, le Malien, fervent musulman pratiquant et inconditionnel lecteur du Coran, qui se révèle être obsédé par le sexe et la pratique de l'inceste. En fin de compte, le protagoniste de *Place des fêtes* est un personnage en perpétuelle quête identitaire, aussi bien sexuelle que sociale. Celle-ci se manifeste dans le récit par une sexualité débridée et un univers social oppressant composé d'individus cachés derrière leur masques pétris par la complexité de misères intimes.

Ainsi, si les personnages de *Place des fêtes* semblent donc évoquer avec humour, ironie et cynisme un mal-être existentiel dans le monde intime, mais qu'en est-il des personnages du troisième roman de notre corpus : *Hermína*.

III-3) Les personnages sado-masochistes de *Hermína*

Tout d'abord, *Hermína* est un roman qui a lieu en grande partie à la Havane et se termine en Europe, probablement à Paris. Heberto Prada, le héros, est un écrivain en herbe et enseignant en philosophie endetté. Il loue le rez-de-chaussée de la villa des Martinez, une riche famille au sein de laquelle il a été accueilli chaleureusement. Personnage tourmenté, sorte d'écrivain maudit, en perpétuelle errance sexuelle et intellectuelle, Heberto Prada adore

discuter philosophie et politique avec Federico, le chef de la famille Martinez. C'est d'ailleurs, au cours de l'une de ces discussions, qu'il connaît Hermina, leur fille aînée. Cette rencontre va éveiller en lui une série d'images et de fantasmes qui le marqueront jusqu'à la fin du récit :

« (...) quand il la vit pour la première fois, alors que son père la ramenait du collège, il eut l'impression d'avoir déjà vécu avec elle dans un autre monde. (...) Elle ignorait être devenue le centre de son monde intime ; elle ignorait que désormais c'est autour d'elle que voltigeaient ses mots. »¹¹⁰

Au fil du récit, Heberto Prada se contentera de fantasmer sur le corps de Hermina et se refusera catégoriquement de passer à l'acte pour éviter de salir l'idée qu'il se fait d'elle : le sujet principal de son futur roman. Cette créature hybride, mi-femme mi-enfant, représente pour lui, la clé qui lui permettra d'accéder au succès, au pouvoir et à la perfection littéraire :

« je sais ce qui te tracasse : ton avenir dans une île qui n'a plus d'avenir, je sais que c'est ça qui te tracasse. Mais, écoute, écrit, ne baisse pas les bras. Tu pourras, tout gagner par la puissance de la plume ce que d'autres ont gagné à la force des armes : le pouvoir. »¹¹¹

Ces quelques mots de Federico coïncident avec la résolution secrète qu'Heberto, vient de prendre à la vue de Hermina, sa future muse: « écrire un roman dont le titre serait Hermina », cette femme au « soutien-gorge et [au] slip

¹¹⁰TCHAK (S.), *Hermina*, Paris, Gallimard, p.14-15

¹¹¹Idem, p.21

rouge au bord dentelé » qui ne cesse de le hanter. En réalité, la rédaction de ce roman sera la matérialisation de toutes les souffrances et de toutes les ambiguïtés de son monde intime. En proie à une angoisse constante, il évolue dans un univers où le sexe et la violence entretiennent une relation ambiguë et ce depuis son enfance. Sa vision décadente du monde et des corps qui le compose semblent avoir été influencée par une scène qui l'a traumatisé, alors qu'il était enfant :

« Il s'était progressivement glissé sous la peau de sa mère et se souvint de cette scène qui l'avait à jamais marqué.(...) Il ne sut jamais de quel crime sa mère avait été coupable pour s'attirer une telle foudre. La volée qu'elle avait prise aurait étourdi même un éléphant, en tout cas elle l'avait conduite droit au sol (...) Heberto avait dix ans, il s'était précipité auprès de sa mère. Se n'était pas la première fois qu'elle était battue, mais c'était bien la première fois qu'elle avait mêlé sa nudité à celle de la cour. »¹¹²

Cette scène violente à laquelle il assiste, enfant, va être le fil invisible qui conduira son raisonnement, tout au long du récit. Ce n'est pas le fait qu'il ait surpris, à l'âge de dix ans, son père en train de battre sa mère qui nous interpelle ici. C'est plutôt la suite du passage, sa réaction immédiate, qui nous conduit à nous interroger sur l'état psychique de notre protagoniste. De fait, on remarque qu'après avoir assisté à cette scène violente et humiliante pour sa mère, celui-ci adopte un comportement surprenant :

« Heberto Prada était là, à côté de sa mère évanouie. Ce qui le fascinait, c'était la nudité de ce corps anormalement maigre. Il fut pris d'une intense

¹¹²Ibidem, p.205

fierté pour son père. Mais en même temps, il avait pitié de cette pauvre femme qui n'avait jamais tenté de se défendre, qui prenait ses coups avec la résignation d'une esclave. »¹¹³.

Réaction qui montre bien le déséquilibre mental qui affecte l'esprit de Heberto Prada, qui perçoit la violence comme une source de pouvoir, une. Cette conception du génie créateur le conduira naturellement à vivre une expérience sadomasochiste avec Ingrid Himmler, le femme obèse qu'il avait rencontré en Europe :

« (...) elle ressortit dans le salon, arborant un manteau de fourrure et tenant un fouet noir. Elle se pointa devant lui. « Tu as besoin d'aide », dit-elle, puis elle se jeta sur lui avec son fouet. Elle le fouetta de toutes ses forces, ignorant ses hurlements qui devaient frapper au loin les oreilles des voisins. (...) le manteau de fourrure, sous lequel elle était nue, pourraient créer une atmosphère littéraire, une inspiration, l'inspiration, pensait-elle, alors qu' Heberto s'était évanoui. »

Or, durant cette scène, ce ne sera pas le visage d'Ingrid qu'il verra mais celui de Hermina, à la fois son obsession et son inspiratrice :

« Quand il reprit connaissance, couché sur le dos, il vit Hermina (slip et soutien-gorge au bord dentelé, robe noire et amour dans les rues de la ville), debout sur lui, nue, les jambes écartées. Il plongea son regard dans la perspective qui s'offrait ainsi à lui. Alors, l'urine de l'obèse jaillit et inonda son visage. « Hermina, tu as pissé dans ma bouche ! Hermina, je suis heureux, Hermina, béni par ton urine, j'en ai rêvé toute ma vie, maintenant je

¹¹³Ibid, p.205

peux m'en aller, quitter la scène, quitter la lumière trop vite qui martyrise ma peau de raté » »¹¹⁴

Cet extrait fait référence à un passage de *La Venus à la fourrure* de SACHER-MASOCH¹¹⁵. Par ce jeu d'intertextualité, l'auteur nous montre le mal-être profond qui hante Heberto Prada dans l'œuvre. L'écrivain nous présente donc un personnage qui s'adonne au sadomasochisme¹¹⁶, apparemment en tant qu'esclave et soumis. Heberto est plus masochiste que sadique. Le plaisir masochiste qu'il prends à recevoir les coups de fouet et l'extase finale qu'il éprouve quand sa dominatrice Ingrid, portant le masque de Hermina, urine sur son visage, révèlent la profondeur du mal qui l'habite et son incapacité à s'en libérer.

En outre, il existerait, selon FREUD, trois types de masochisme distincts : le masochisme primaire, érogène et originaire en référence à la pulsion de mort, constitué par la partie de la pulsion de mort que la *libido* n'a pu mettre au service ni de la pulsion de destruction, ni de la pulsion sexuelle. Et à côté de ce masochisme primaire, deux autres formes de masochisme : le masochisme dit « féminin », qui ne concerne pas spécifiquement la femme, mais vise la position « féminine » partagée par les deux sexes, et enfin le masochisme

¹¹⁴Ibid, p.208

¹¹⁵Clin d'œil de l'auteur à Léopold Von Sacher-Masoch, dont l'œuvre met en scène le plaisir de la soumission sexuelle.

¹¹⁶Ce terme forgé par Sigmund FREUD à partir de « sado » et « masochiste » respectivement tirés du patronyme du marquis de Sade, réputé pour ses écrits libertins évoquant le plaisir de faire du mal à autrui et de Léopold Von Sacher-Masoch, dont l'œuvre met en scène le plaisir de la soumission sexuelle, suivi du suffixe adjectival ou substantivant « -iste ». Il désigne alors une perversion sexuelle fondée sur un mode de satisfaction lié à la souffrance infligée à autrui et à celle provenant d'un sujet humilié.

moral, auquel la psychanalyse a donné le nom de « sentiments (inconscients) de culpabilité », le plus important et le plus destructeur. Il se caractérise d'abord par son éloignement apparent de la sexualité et un relâchement des liens avec l'objet aimé, l'attention se tournant alors vers l'intensité de la souffrance, quelle qu'en soit la provenance. C'est ce dernier type de masochisme qui semble le mieux convenir à notre personnage. Cette forme destructrice de masochisme semble résulter des attaques du Surmoi contre le Moi, comme précédemment expliqué dans notre thèse. Cependant, il importe de distinguer ce sadisme de Surmoi, généralement conscient, du masochisme moral, le plus souvent inconscient, dont l'éloignement de la sexualité est une pure apparence. Autrement dit, le « masochisme moral » consiste à abandonner la libido pour vivre son masochisme dans la vie quotidienne comme c'est le cas ici pour Heberto Prada. Il est celui qui, dans la vie de tous les jours, « tend toujours la joue quand il a la perspective de recevoir la gifle ».

Heberto Prada s'interdit donc formellement d'avoir une relation sexuelle avec Hermina, l'objet de ses désirs et peu importe s'il souffre en silence. Le personnage de Heberto vit alors sa vie dans le récit comme une scène masochiste faite de douleurs et d'humiliations qu'il reçoit à bras ouverts, sans se défendre telle sa mère face aux nombreux coups injustifiés de son père. En clair, Heberto Prada est un apprenti écrivain évoluant dans un univers masochiste, dont il est à la fois le créateur et la créature soumise. Cependant, son monde intime ne peut se construire sans la matrice même qui lui permet d'exister : Hermina. Elle joue à la fois la fonction d'éponyme et de fil conducteur du récit.

Ce qui est frappant de *prime abord* dans le roman, c'est la charge sémantique que l'écrivain a su mettre dans l'appellation de ce personnage. En effet, « Hermina » qui signifie « celle qui attaque »¹¹⁷ en danois, « attaque » littéralement Heberto Prada, aussi bien physiquement à travers le sadisme d'Ingrid et psychologiquement par le biais des fantasmes sexuels qui le hantent jours et nuits.

Par ailleurs, elle est à la fois, le nom du futur roman de Heberto, le nom du roman de Sami TCHAK et, comme si cela ne suffisait pas, elle semble être à l'origine de la majorité des noms des personnages féminins de l'œuvre. Hermina correspond, par anagramme, à Mira et à Irma, deux personnages dont l'influence sexuelle sur Heberto souligne sa frustration de ne pas pouvoir posséder le corps de celle qu'il désire par-dessus tout. Ainsi, Hermina serait partout, aussi bien dans l'esprit d'Heberto, que sur le visage d'Ingrid, ou sur le corps convoité des hommes de Mira et le corps-objet d'Irma. Hermina semble être le Tout : le réel et l'irréel, la mort et en même temps la vie. Elle est donc comme l'avait prédit Heberto, au début de l'œuvre, « le centre de son monde intime ».

Cette déesse aux mensurations parfaites, « avec son mètre quatre-vingts, ses larges hanches, son visage rond et son port de tête altier »¹¹⁸ suscite déjà l'admiration et la convoitise de son entourage. Cette femme-enfant dont la beauté est « au-dessus de la beauté de tous les mots », Heberto Prada la mystifie

¹¹⁷http://www.signification-prenom.net/signification_des_prenoms/prenom_HERMINA.html

¹¹⁸TCHAK (S), *Hermina*, Paris, Gallimard, p.11

tellement qu'il l'élève au rang de Muse, de créature surnaturelle dont le seul langage serait celui d'un chant que seul lui peut entendre au milieu de tous ces hommes qui la désirent :

« Hermina, chant de moi seul audible, qui accompagnera toute ma vie pour fixer devant mes yeux, dans le brouillard de mes défaites et de mes humiliations, la couronne de l'espoir entêté. »¹¹⁹

Elle apparaît aussi comme une créature surnaturelle des eaux : une sirène, une « mami wata » comme désignent les habitants de l'Afrique centrale. Une créature mi-femme/mi-poisson dont la beauté diabolique hypnotise les hommes qui oseraient s'aventurer dans son lieu sacré fait de forêt dense et de rapides :

« Hermina surgit de l'eau, sirène Hermina, elle avait un gros poisson dans la main droite, un poisson dont la tête ressemblait à un gland. Elle le tendit à Heberto. « Tiens-le nous le mangerons au déjeuner. »¹²⁰

À la fois reine sur terre et dans l'eau, à la fois Mira, Irma et Ingrid, elle est partout, dans le roman et correspond au « monde intime » d'Heberto. Elle finit par en prendre conscience. Le passage ci-dessus est révélateur de sa connaissance du pouvoir qu'elle exerce sur Heberto Prada : « (...) Je sais qu'il ne rêve qu'à moi, qu'il me voit partout, dans la mer et dans le ciel, n'est-ce pas, est-

¹¹⁹Idem, p.14-15

¹²⁰Ibid, p.242

ce que je mens ? Confus, il baissa la tête »¹²¹

Hermina a bien conscience du pouvoir de son corps sur les hommes et en particulier sur celui de Heberto. Cette révélation nous amène à attribuer un autre statut au personnage d'Hermina dans l'univers psychotique d'Heberto. En effet, si l'on considère qu'il évolue dans un masochisme moral et qu'il en est le sujet soumis ou l'esclave, alors Hermina en est le sujet dominant, la maîtresse qui lui inflige toutes les souffrances sexuelles et textuelles qu'il rencontrera tout au long du récit. De ce fait, seul la mort de cette dernière peut permettre la libération d'Heberto et ainsi lui donner le droit de vivre. Cette démarche nous permet donc de comprendre la fin du roman, qui se caractérise par la mort de Mira. Cette dernière, assassinée sous le regard impuissant d'Heberto qui n'ose pas intervenir, sans doute incapable de devenir un actant face à celle qu'il considère comme une projection de Hermina, sa nymphe.

La chute de ce roman démontre l'écriture extravagante de Sami TCHAK qui puise dans l'anthroponymie de ses œuvres et entreprend un véritable jeu de dédoublement des personnages comme l'objet face au miroir dans lequel son reflet est prisonnier. Heberto Prada et Hermina représentent alors la relation ambiguë de l'amour et de la mort, une attraction malsaine entre l'Éros et le Thanatos, au même titre que Carlos et Carla dans *La fête des masques*, et les corps écartelés de *Place des fêtes* sans identité de lieu ni de nom, illustrent comme un hymne à la liberté et à l'universalité. Notons de ce fait, une récurrence d'utilisation de personnages en proie à un malaise existentiel qui, s'il

¹²¹Ibid, p.82

se manifeste de manière particulière dans les différentes œuvres de notre corpus, révèle la similitude des manifestations des symptômes de ce mal-être.

Un relevé minutieux des instances narratives des œuvres de notre corpus, nous permettra, à l'instar de Charles MAURON, en superposant ces différents textes du même auteur et en analysant les structures et les métamorphoses au fil de déceler des « métaphores obsédantes » donnant lieu à la manifestation inconsciente d'un mythe personnel chez Sami TCHAK, principal objectif de notre travail. C'est cette implication dans le récit que nous tenterons de mesurer dans le chapitre suivant. En d'autres termes, comment l'auteur marque-t-il, de façon inconsciente ou inavouée, son point de vue dans ses œuvres ? Quel est le degré d'implication du narrateur dans le corpus ? C'est autour de ces interrogations que s'articulera l'analyse qui suit.

CHAPITRE IV : Les instances narratives principales du corpus

Procéder à une analyse des instances narratives principales de notre corpus de base, revient à s'interroger sur le rôle et l'importance du narrateur dans la découverte de l'empreinte personnelle, inconsciente, du sujet écrivain à travers les différents types de narrateurs présents dans un ou plusieurs textes du même auteur. La fréquence et la récurrence d'un type particulier de narrateur peut être un élément non négligeable dans notre relevé des manifestations d'un mythe personnel chez Sami TCHAK.

Dans un récit, le narrateur est l'entité qui prend en charge la diégèse. Il peut s'identifier avec un personnage (récit à la première personne) ou bien être extérieur à l'histoire racontée (récit à la troisième personne). Ainsi, répondant à la question « Qui parle ? », le théoricien de la littérature Gérard GENETTE, dans *Figures III*¹²² distingue différents types de narrateurs en fonction de la relation que l'écrivain choisit de lui donner par rapport à l'histoire racontée. La « diégèse », c'est-à-dire le récit, l'histoire racontée, peut comprendre plusieurs types de narrateurs à savoir un narrateur extradiégétique extérieur à la diégèse, qui s'adresse directement à un lecteur réel (celui contenant entre ses mains le livre qui contient le récit) ; et un narrateur intradiégétique, personnage de la diégèse qui s'adresse à l'un des personnages du récit.

Le deuxième type de narration est composé d'un narrateur

¹²²GENETTE (G.), *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.251-259

hétérodiégétique qui fait partie de la diégèse mais n'est pas personnage de son propre récit, et d'un narrateur homodiégétique, personnage qui fait partie de la diégèse qu'il raconte. GENETTE désigne également un narrateur autodiégétique lorsque ce dernier est à la fois personnage principal et héros de l'histoire qu'il raconte.

Ces deux grands types de narration permettent de préciser la notion de personne grammaticale lorsqu'elle se trouve appliquée dans le récit. En rappelant que toute prise de parole dans la diégèse implique nécessairement un locuteur (un individu qui assume le « je », même si le mot « je » n'est pas utilisé dans le texte), nous tenterons de définir la fonction du narrateur dans la diégèse. En effet, le narrateur n'a pas que la fonction de raconter l'histoire, mais peut avoir d'autres fonctions selon les divers aspects de la diégèse et de son rapport à certains événements du récit.

Le premier aspect est l'histoire. La fonction qui s'y rapporte est la fonction proprement narrative, dont aucun narrateur ne peut se détourner sans perdre en même temps sa qualité de narrateur. Le second est le texte narratif, auquel le narrateur peut se référer dans une narration. Enfin, le troisième aspect, est la situation narrative dont les deux protagonistes sont le destinataire, présent, absent ou virtuel et le narrateur lui-même.

L'orientation du narrateur vers lui-même détermine la fonction « émotive » : c'est celle qui rend compte de la posture que le narrateur prend dans l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle : rapport

affectif mais aussi moral ou intellectuel, qui peut prendre la forme d'un témoignage, comme lorsque le narrateur indique la source de son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs. Mais les interventions, directes ou indirectes, du narrateur à l'égard de certains événements de l'histoire peuvent ressembler à des prises de positions idéologiques susceptibles de permettre au lecteur de dévoiler les intentions réelles de l'écrivain qui fait le choix de laisser intervenir le narrateur à un moment précis de l'histoire plutôt qu'à un autre. C'est donc cette détermination à savoir qui se cache derrière ce « je » narratif et la nature du message qu'il tente de faire passer au lecteur, qui nous incite à étudier le statut du narrateur dans chacune des œuvres de notre corpus.

IV-1) Le narrateur homodiégétique de *Place des fêtes*

Dans *Place des fêtes*, le narrateur également héros de sa propre histoire est donc un narrateur homodiégétique dans la mesure où il est le héros de l'histoire qu'il raconte. Mais il est également un narrateur extradiégétique, car il raconte un récit qui s'adresse à un lecteur réel, à celui qui tient le livre entre ses mains. Étudier le narrateur de *Place des fêtes* nous semble être une entreprise intéressante dans la mesure où le type de narrateur que l'on y trouve crée une relation privilégiée avec le lecteur, à travers une succession de confidences qu'il adresse tout au long du récit, plantant ainsi un décor qui dérange et trouble à la fois :

«(*)¹²³ Mais, est-ce que je vous ai dit que mes parents sont nés là-bas et que moi je suis née ici ? Je croyais l'avoir fait, excusez-moi. Et puis... Est-ce que je vous ai dit que j'ai de petites sœurs qui ont mal tourné et font actuellement pute en Hollande ? J'ai oublié, pardon. Il y a des choses que j'oublie, mais je n'ai pas peur de les dire. 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. Mais, est-ce que je vous ai dit de quoi je vais parler ? Non ? Pardon, j'avais cru l'avoir déjà fait. Eh bien, il s'agit de vies sans horizon.»¹²⁴

Ce premier contact avec le lecteur annonce déjà le chemin tortueux plus ou moins choisi par le narrateur pour entraîner le lecteur dans son univers. Un langage simple et familier qui lui permet d'ouvrir le récit sur l'annonce explicite de ses intentions et crée aussitôt une atmosphère conviviale, voire, presque de convivialité entre le lecteur et lui-même. L'utilisation du « je » par le narrateur-personnage dans le récit forme une relation étroite entre le narrateur et le lecteur constamment interpellé afin de mieux lui représenter l'univers, les thématiques abordées et les différentes scènes vécues et décrites dans le texte :

« Je vous ai déjà dit mon nom ? Très bien. Quel vilain nom ! Ne riez pas, soyez gentils et compatissants. Vous savez, je ne l'ai pas fabriqué moi-même. Ce sont les origines de mes parents qui veulent ça. »¹²⁵

À la lecture de ses passages, la tentation est forte d'assimiler la voix

¹²³Nous tenons à préciser que certains termes de cet extrait sont soulignés par nos soins et ne figure donc pas dans le roman.

¹²⁴TCHAK (S.), Place des fêtes, Paris, Gallimard, p.9

¹²⁵ Ibid, p.11

narrative à celle de l'auteur même du texte, particulièrement quand le « je » du narrateur-personnage s'interpose constamment entre le lecteur et l'histoire. Une telle liberté narrative paraît, en effet, n'être réservée qu'à l'auteur lui-même. Mais, même si « beaucoup de personnes se donnent encore aujourd'hui le ridicule de rendre l'écrivain complice des sentiments qu'il attribue à ses personnages ; et, s'il emploie le *je*, presque toutes sont tentées de le confondre avec le narrateur. »¹²⁶, cette séparation étant, surtout, à la fois logique, juridique et psychologique.

Du point de vue logique, il est clair que Sami TCHAK ne connaît pas les sensations que peut ressentir une femme lorsqu'elle fait sa toilette intime ni celles d'une femme sexuellement excitée, pour la simple et bonne raison qu'il n'est pas une femme. Mais, cela n'empêche pas son narrateur de décrire ces scènes avec beaucoup de précision et de détails :

« Sans transition, mon Malien me demanda si je savais me masturber [...] toute personne normale devait le faire au moins une fois par jour, que les femmes, elles, elles le font chaque jour en se lavant, qu'elles feignent de faire une toilette intime alors que c'est pour jouir, qu'elles utilisent pour ça leur doigts et des bananes, sans oublier le piment et les carottes. »¹²⁷

Du point de vue juridique, la distinction entre le narrateur et l'auteur nous semble capitale, car, l'auteur en prenant un pseudonyme ou en choisissant

¹²⁶ BALZAC (H.), *Le Lys dans la vallée*, Préface, Paris, 1836, p.

¹²⁷ TCHAK (S.), *Ibidem*, p.99

un personnage anonyme se donne une liberté d'acte et de pensées sur des sujets d'actualité ou des thèmes sociétaux. C'est le cas des chapitres « Putain de racisme », « Putain de Juifs », « Putain de front national » par exemple, ou encore de thèmes portant sur « l'excision des femmes en Afrique ». De ce point de vue, cette instance nous montre que cette volonté de distinction opérée par Sami TCHAK s'inscrit dans une revendication plus large d'une autonomie de la littérature.

Enfin, le point de vue psychologique nous démontre que les écrivains ont souvent tenu à distinguer deux Moi : un Moi social, et un Moi créateur. Marcel PROUST dans *Contre Sainte-Beuve* disait à ce sujet que « le livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices ». Autrement dit, l'œuvre d'art selon lui surgirait d'un Moi profond irréductible à une intention consciente. Il insiste, par la suite, sur la dimension non préméditée de l'intention de l'auteur lors de la création de son œuvre. Ainsi, il semblerait qu'entre le Moi créateur et le Moi social, existe une sorte de rupture patente comme l'affirme l'écrivain américain et traducteur de poètes français Paul AUSTER, lors d'un entretien publié dans le quotidien français *Le Monde* : « [...] il y a dans ma vie une grande rupture entre moi et l'homme qui écrit les livres. Dans ma vie, je sais à peu près ce que je fais ; mais, quand j'écris, je suis tout à fait perdu et je ne sais pas d'où viennent toutes ces histoires »¹²⁸ Ceci reviendrait donc à dire que tout écrivain serait habité d'un Moi social, quotidien, et d'un Moi créateur.

¹²⁸ AUSTER (P.), entretien publié dans *Le Monde*, le 27 juillet 1991, cité par Adam/Revaz, p.78

Dans ce cas, que fait-on de la part inconsciente de ce même écrivain relative à tout être humain, que les philosophes et le psychanalyste allemand Sigmund FREUD désignent par le terme de « Ça » (en allemand « Es »). Ce terme situé dans l'instance Inconscient renvoie à la première topique des trois topiques de la psychanalyse de FREUD sur le psychisme humain. Selon lui, l'Inconscient n'est pas une « conscience obscure » c'est-à-dire qu'il ne correspond pas à des souvenirs enfouis qui auraient cessé de faire l'objet d'une visée intentionnelle de la conscience et qui serait susceptible d'être actualisé. L'inconscient n'est pas davantage de la mauvaise fois ou un mensonge que l'on se fait à soi-même et par lequel le sujet refuserait de reconnaître comme sien ce qui lui appartient et ce masquerait à lui-même ce refus.

Pour FREUD le terme d'Inconscient désigne des processus psychiques spécifiques, qualitativement différents des processus conscients. Il n'y aurait donc pas de continuité mais une coupure radicale avec la conscience. L'Inconscient peut donc se définir comme l'ensemble des représentations refoulée par le Moi parce qu'elles sont incompatibles avec les valeurs « morales » du Surmoi. Pour ce qui est de Sami TCHAK, nous nous éloignons de la vision traditionnelle de l'écrivain, car, dans un souci de démarcation avec son art, il entreprend volontairement une césure entre son Moi social et son Moi créateur. Certains éléments de la narration dans les œuvres qu'il produit peuvent nous laisser croire en l'existence d'un Moi inconscient, qui correspondrait au « ça » freudien dans le Moi créateur. Autrement dit, si on accepte l'existence, chez l'écrivain, d'un Moi social, on devrait, par extension, croire en l'existence

d'un Surmoi social et d'un Ça social, manifesté inconsciemment dans l'acte d'écriture du sujet écrivain.

C'est alors ce dernier point qui nous intéresse à ce niveau de l'analyse de notre œuvre. La méthode critique de Charles MAURON ne s'intéresse pas au Moi social de l'écrivain ; mais plutôt au Ça social afin de détecter la manifestation inconsciente d'un mythe personnel dans le Moi créateur de l'écrivain. Par conséquent, même si le « je » employé tout au long du récit par le narrateur-personnage de *Place des fêtes* semble correspondre au Moi créateur, nous notons néanmoins dans l'œuvre des descriptions de scènes et des références à des expériences personnelles de l'auteur dont les qualificatifs étonnement passionnés et précis laissent penser à une manifestation inconsciente du Ça. Ainsi, tout au long du récit, le narrateur aborde de nombreux thèmes et sujets de société en se donnant comme entreprise de casser les préjugés et les idées reçues et proposant au lecteur une autre vision des choses et du monde plus crue empreint de sexualité.

Le roman *Place des fêtes* est formellement constitué d'une succession de chapitres (73), abordant chacun un thème social. Le narrateur traite avec une verve et un langage coloré et cru, des idées reçues à l'égard des Africaines en France ou dans leur pays d'origine. L'univers romanesque semble devenir un monde où les contraires s'attirent et où le Mal, à force de côtoyer quotidiennement le Bien, finit par s'intégrer à la norme et ne se cache plus derrière un masque. Et pourtant, la notion de masque revient, là encore, comme une obsession chez notre auteur, qui frappe le lecteur au visage à

chaque fois qu'il aborde une œuvre du même auteur. « La tombée des masques » devient alors son entreprise littéraire. Elle se manifeste inconsciemment dans l'œuvre par cette prise de parole brute et déstabilisante du narrateur-personnage sur des sujets de société et où l'on retrouve le sociologue chez l'écrivain :

« Le Nigeria était devenu pour maman et pour les milliers de puttes de son pays un paradis si proche où les rêves de la fortune se réalisaient, semble-t-il, facilement. Les hommes autochtones bancaient beaucoup pour bouffer du gibier exotique. Mais, vint une année où le Nigeria décida de faire le ménage en renvoyant les Africain(e)s sans papier, comme l'avait fait le Ghana, comme l'avaient fait beaucoup de pays africains (mais, en France, quand on renvoie les sans-papiers, tous les gens gueulent comme des chiens non castrés). L'on avait parlé dans le pays de maman du phénomène Aguégué, du nom d'une banlieue de Lagos. Et les femmes qui revenaient du Nigeria, renvoyées ou parties de leur plein gré, on les appelait « femmes d'Aguégué », entendez « chiennes pour tous ». »¹²⁹

Tiré du chapitre « Putain d'expériences », cet extrait renvoie à un fait social réel au Togo, pays d'origine de l'écrivain. Les noms des pays africains cités dans ce passage engendrent un questionnement sur la prise en charge du récit par l'écrivain lui-même ou la manifestation inconsciente d'un souvenir marquant chez ce dernier. Ceci nous conduit donc à penser à la présence, chez le sujet écrivain, d'une personnalité marquée qualifiée de « mythe personnel » par Charles MAURON. « Un mythe personnel et ses avatars interprétés comme

¹²⁹ TCHAK (S.), *Place des fêtes*, Paris, Gallimard, 2001, p.80

expressions de la personnalité inconsciente »¹³⁰ de l'écrivain. Ainsi, comme le préconise le critique littéraire dans son approche psychocritique, « les résultats ainsi acquis par l'étude de l'œuvre sont contrôlés par comparaison avec la vie de l'écrivain »¹³¹. De ce fait, nos recherches biographiques nous conduisent à l'analyse d'un essai de sociologie rédigé par Sami TCHAK et publié aux éditions L'harmattan en 1999 sous la direction de Charlyne VASSEUR-FAUCONNET dans la collection « Sexualité humaine ». Dans cet essai sociologique intitulé « La sexualité féminine en Afrique. Domination masculine et libération féminine », Sami TCHAK amorce son étude par une sorte de prise en charge du contenu de l'essai en affirmant clairement dans son avant-propos :

« Pour écrire ce texte, j'ai fait beaucoup appel à mes propres expériences de *sujet social*. Je suis né en 1960 dans un petit village du Togo, Kamonda-Bowounda. J'y ai fait mes premiers pas dans la vie et mes premières observations sur les rapports entre les hommes et les femmes. »¹³²

Un peu plus tard dans son étude sociale sur la sexualité féminine en Afrique, nous notons une référence de l'auteur au « phénomène Aguégué » au Togo. En effet, d'après ce dernier, ce phénomène a pris une ampleur considérable dans la société africaine suscitant ainsi son intérêt et sa détermination à décrire et à comprendre ce phénomène social, en l'occurrence la sexualité féminine en Afrique. Il affirme ainsi dans son essai ce qui suit :

¹³⁰ MAURON (C.), *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1963, p.32

¹³¹ *Idem*, p.32

¹³² TCHAK (S.), *La sexualité féminine en Afrique*, Paris, L'harmattan, 1999, p. 9

« (...) un phénomène social particulier s'offrit à ma curiosité : plusieurs centaines de Togolaises partaient au Nigeria pour travailler et pour se prostituer. Le Nigeria était devenu pour elles un paradis si proche où les rêves de fortune se réalisaient, semble-t-il, facilement. Les hommes autochtones seraient très généreux à l'égard des étrangères considérées avec raison comme des femmes faciles. En 1983, les autorités nigérianes avaient renvoyé de leur pays la plupart des Africains et Africaines en situation irrégulière. L'on avait parlé au Togo du phénomène Aguégué, du nom d'une banlieue de Lagos »¹³³

Comme on peut le remarquer, le passage sus-cité ressemble étrangement à celui relevé dans le roman *Place des fêtes*. Il y fait référence au même phénomène social, de la même manière et parfois avec les mêmes mots. C'est cette analogie qui attire notre attention et nous amène à penser que l'auteur de *Place des fêtes* se substitue inconsciemment au narrateur à travers la description ou la qualification des certaines scènes de l'œuvre. Ce « phénomène Aguégué » se manifeste donc comme une « métaphore obsédante » chez l'écrivain qui voit son Moi créateur inconsciemment influencé par le sort de ces femmes mariées ou promises au mariage dans leur village et qui partent chercher la fortune à tout prix en ville ou dans un autre pays plus industrialisé.

On aurait pu penser qu'en tant que sujet social africain et masculin, l'œuvre serait un plaidoyer condamnant le libertinage sexuel des femmes Africaines. Or, en lisant *Place des fêtes* on se rend compte que le narrateur place les femmes et particulièrement sa mère, sur un piédestal et ce, bien qu'elle lui ait

¹³³ Idem, p. 11

avoué sa vie de prostituée et d'adultère ouvertement assumée en Afrique et en Europe :

« Maman, ma salope de mère, je ne vous le cache pas, je l'ai dans la peau comme un virus. Ce que j'aime chez maman, c'est que, maman, elle ne pense qu'à ses plaisirs, aux hommes qui la grimpent. »¹³⁴

Par contre, au fil du texte, nous remarquons, que le narrateur dénigre la gent masculine, représentée dans l'œuvre par la figure du père, conservateur des stéréotypes sur la valeur des femmes traditionnelles africaines, jugées plus vertueuses que les femmes modernes :

« Tu sais ce qui me fait rire le plus, papa ? Tu as peut-être oublié, mais, moi pas ! Tu me disais : « Quand tu seras grand, mon petit, nous irons te chercher une femme dans mon village. Comme ça, tu seras tranquille. Les femmes du village, c'est éduqué pour être des épouses sérieuses, fidèles, soumises et surtout de bonnes mères. » Quel crétin ! Maman, tu l'avais prise où, elle ? Au village. 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, elles commencent à brûler des fesses avant d'avoir perdu leurs dents de lait. »¹³⁵

C'est avec une fougue langagière étonnante que le narrateur démystifie l'image que les hommes ont de la femme « villageoise » porteuse, soit-disant, de valeurs sociales et sexuelles. Il démontre, en effet, par le biais de témoignages et

¹³⁴ TCHAK (S.), *Place des fêtes*, Paris, Gallimard, 2001, p.70

¹³⁵ TCHAK, *idem*, p.63

d'observations de la vie sexuelle de la mère du héros, que les « femmes-objet » sont considérées par la gent masculine comme l'élite des femmes à épouser. Le personnage de la mère du héros présente une nouvelle catégorie de femmes africaines qui assument sans complexe leur sexualité et deviennent des « objets-sujets de sa propre sexualité ; elle sort de sa réserve et émerge avec une conscience accrue des possibilités de son corps ». Autrement dit, le narrateur présente au lecteur l'image d'une femme libérée sexuellement et intellectuellement, loin des stéréotypes et du moule machiste dans lequel on l'a toujours placée. La femme dite « villageoise » réalise le potentiel de son corps et devient le symbole d'une « liberté d'acte et de pensée que nul ne peut contrôler ». Le narrateur nous amène à considérer le corps féminin dans ce texte comme une sorte de terre promise, un *eldorado*, un lieu de tout les possible que personne, et surtout pas les hommes, ne peut contrôler ou assujettir. Ainsi, en choisissant un langage plein de fantaisie empreint de sexualité, l'auteur, par la voix du narrateur, viole textuellement et idéologiquement les idées reçues sur la place de la femme dans la société et sur la sexualité féminine en général et africaine en particulier. Par ailleurs, le narrateur lève le voile sur la femme « villageoise » longtemps considérée comme porteuse des valeurs africaines intrinsèque, tout en présentant la face cachée de « l'homme de la maison », le prétendu chef de famille représenté par la figure du père :

« Pour toi, papa, cette situation était devenue encore plus frustrante quand tu avais été obligé de renoncer à tes schémas africains. Tu étais devenu un papa mère : t'occuper du bébé, comme le font les femmes, alors que là-bas, en Afrique, d'après tes topos niais, les hommes ne s'occupent pas du bébé, mais

exigent que les femmes s'en occupent comme il faut, surtout la nuit lorsque les pleurs de l'enfant les empêchent de dormir. »¹³⁶

Avec l'expansion du modernisme, on assiste désormais à l'émancipation des comportements sexuels et intellectuels des femmes illettrées, trop longtemps dépendantes des humeurs quotidiennes de leurs époux déterminés à entretenir une relation de maître à esclave dans le foyer conjugal. Le narrateur dénonce un machisme inutile qui masque en réalité une impuissance sociale et sexuelle face à une femme qui prend conscience de son corps, l'assume et s'assume dans un monde qui prône l'universalité du sexe et de ses dérivés. Les rôles semblent être inversés : pendant que la mère travaille et accumule les amants, le père est à la maison, cuisine et s'occupe des enfants. On est bel et bien loin des clichés concernant le statut de l'homme et de la femme dans le foyer et dans la société. À travers ce passage, le narrateur relance le débat sur la modernité et le statut de la femme. En effet, dans l'imaginaire collectif des africains immigrés en Europe, seule la femme traditionnelle africaine du pays d'origine est porteuse de valeurs sociales et familiales, visant le bien-être de son foyer et de son mari au détriment de ses propres besoins ou ambitions. Ces immigrés africains accusent, de ce fait, « l'éducation des Blancs » qui empoisonne leurs femmes et les éloignent de ce pourquoi leurs époux les font venir en Europe. Le narrateur brise ainsi ce fantasme en démontrant, à travers la description de la vie sexuelle débridée de la mère du héros, que ces femmes prétendument vertueuses se cachent derrière un masque de vertu qu'elles n'hésitent pas à retirer quand elles en ressentent

¹³⁶ Idem, p.52

l'envie ou le besoin. Et ce, quelque soit le pays ou le continent où elles se trouvent :

« Pauvre papa ! Tu avais mis du temps avant de découvrir qu'ici et là-bas, maman avait aussi beaucoup d'amants, des tripotées d'amants, des vieux comme des jeunes. Même des gosses qui n'ont pas encore perdu leur dents de lait baisaient ma pute de maman. »¹³⁷

Cette volonté de faire tomber les masques des idées reçues et des tabous de la pensée collective sur la sexualité en Afrique et ailleurs constitue l'un des principaux thèmes abordés dans les textes de Sami TCHAK et particulièrement dans notre corpus. En effet, en superposant à ce niveau de notre étude *La fête des masques* et *Place des fêtes*, nous remarquons la présence de réseaux de métaphores et d'associations obsédantes qui reviennent constamment dans l'écriture de l'auteur. Le réseau le plus fréquent entre les allusions ironiques, les intrigues sexuelles et textuelles du narrateur dans le récit est celui de : sexe–corps–masque–angoisse existentielle–mort.

Cet ensemble constitue, selon la démarche psychocritique de MAURON, un réseau associatif à première vue conscient. Mais selon lui, pour attribuer à ce réseau une origine probablement inconsciente, il faudrait démontrer son caractère obsessif. Ce dernier mot est ici dans un sens qui n'est ni purement statistique et encore moins pathologique, car, souligne Charles MAURON « dès qu'un élément idéo–affectif prend une qualité d'intrusion et

¹³⁷ Ibid, p.54

de hantise légèrement angoissante, on peut soupçonner l'intervention de facteurs inconscients »¹³⁸ chez le sujet écrivain.

En conséquence, il nous est possible de montrer, par l'étude du narrateur de la première œuvre de notre corpus, que le réseau d'idées précédemment cité est chargé d'affects permettant de lire une certaine « anxiété » à l'égard de ce groupe d'idées dans l'écriture de Sami TCHAK. Ainsi, si ce réseau obsède l'Inconscient de notre écrivain, comme on le suppose, il réapparaîtra dans les deux autres œuvres du même auteur et une simple superposition des réseaux collectés révélera les coïncidences qui permettront de repérer et d'interpréter le potentiel mythe personnel qui influence inconsciemment l'acte d'écriture de Sami TCHAK. C'est ce à quoi nous nous appliquerons à travers l'analyse des prises de parole du narrateur dans *Hermina*.

IV-2) Le narrateur hétérodiégétique de *Hermina*

Hermina, le troisième roman de Sami TCHAK conduit le lecteur dans un univers latino-américain où le sexe sadomasochiste côtoie régulièrement le viol, l'inceste et la sodomie, et le plonge, à la manière de SADE, dans une jouissance de l'horreur qui n'empêche pas la réflexion. Au fil du récit, le narrateur hétérodiégétique, omniscient, est absent comme personnage de l'histoire qu'il raconte, même s'il y fait quelques intrusions :

¹³⁸ MAURON (C.), *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Coti, 1963, p. 39

« Ce matin-là, Heberto Prada avait été invité par la famille Martinez : Federico, le mari, sa femme Lourdès et leur fille Hermina.(...) Pour accueillir Heberto, elle s'était empressée d'enfiler une petite robe noire froissée qu'elle avait sortie du placard (ses parents prenaient alors, ensemble, leur douche ; elle-même avait fini de se laver dix minutes plus tôt). Avant qu' Heberto ne sonnât, elle était en train de s'enduire le corps de crème, assise nue sur une chaise bleue, son soutien-gorge et son slip rouge au bord dentelé jetés dans un fauteuil. Elle savait pourtant qu' Heberto allait monter, c'était elle-même qui, à la demande de son père, lui avait passé un coup de fil »¹³⁹

Heberto Prada, le protagoniste, est présenté par le narrateur comme un écrivain en herbe. Aussi, dans ce roman, n'est-il pas question d'un narrateur qui raconte sa propre histoire, comme nous l'avons vu précédemment dans *Place des fêtes*, mais plutôt d'un narrateur qui narre l'histoire d'un personnage principal appelé Heberto Prada, jusqu'à ce que ce dernier prenne le relais en pénétrant dans le gouffre sans fin de l'acte d'écriture qu'il veut dompter. Bien que ce travail d'écriture le dévore psychologiquement et physiquement, il ne peut se résoudre à abandonner la seule voie d'accès au corps de Hermina. De ce fait, pour permettre l'analyse du discours du narrateur, il serait judicieux de le dissocier de celui du personnage principal de l'œuvre afin d'éviter toute ambiguïté. Contrairement au héros de l'histoire, le narrateur choisi ce point de vue omniscient pour décrire précisément le physique et la psychologie des autres personnages qui gravitent autour de Heberto. Tel un scientifique qui examine son cobaye dans un labo et en décrit les comportements, le narrateur fait une présentation de la vie du protagoniste, des choix qui l'ont conduit à sa

¹³⁹ TCHAK (S.), *Hermina*, Paris, Gallimard, 2003, p.11

situation sociale actuelle mais aussi et surtout aux raisons qui vont conduire Heberto Prada à élaborer un projet d'écriture et d'y consacrer toute sa vie : « (...)il avait déjà pris sa décision de démissionner pour se retrouver au chômage et se consacrer à l'écriture. Écrire ce roman, *Hermina*, l'écrire ! »¹⁴⁰

Nous sommes en présence d'un personnage partagé entre son désir sexuel pour Hermina et sa volonté d'en faire son insaisissable source d'inspiration romanesque. Il se refuse donc le droit de la toucher, au risque de la réduire à un simple objet sexuel afin d'éviter la perte de toute sa quintessence.

Mais, ce qui attire notre attention dans ce roman, c'est l'influence qu'ont les personnages féminins sur le personnage principal. En effet, outre Hermina, la muse de Heberto Prada, son fantasme, sa déesse au physique à faire pâlir les anges, le narrateur nous présente Irma, Ingrid, Mira, Lourdès, Nora et Cécilia. Dans la particularité commune est l'utilisation sexuelle qu'elles font de leur corps au gré de leur appétit, incroyablement insatiable. Chacune, d'une manière ou d'une autre, tente de marquer la chair de l'apprenti écrivain comme pour donner une histoire à écrire à son corps. Ingrid, par exemple, décide de marquer la chair d' Heberto Prada au fouet et à l'urine afin que cette violence le conduise à éjaculer le roman tant désiré :

« Elle se pointa devant lui. « Tu as besoin d'aide », dit-elle, puis elle se jeta sur lui avec son fouet. Elle le fouetta de toutes ses forces, ignorant ses hurlements qui devaient frapper au loin les oreilles des voisins. »¹⁴¹

¹⁴⁰ Idem, p. 22

¹⁴¹ Ibid, p. 208

Hermina quand à elle, tente de nourrir, au fil du récit, son imaginaire créatif, à travers l'exhibition constante de son corps nu :

« Hermina, grande, joues rondes et hanches larges, avec, dans le sac, son slip et son soutien-gorge au bord dentelé, Hermina nue sous sa robe noire, Hermina qui faisait la folle dans les rues chaudes de la ville, au milieu des femmes allumées qui marchaient le sexe au bout des lèvres entrouvertes, Hermina aimait faire don d'elle dans les rues de la ville »¹⁴²

Ajoutons à cela, le personnage de Cécilia, qui tente de montrer à Heberto Prada comment la zoophilie peut changer sa vie et son écriture :

« 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. »¹⁴³

À travers, la description de ces méthodes de conditionnement à l'écriture, le narrateur semble trouver dans le récit un prétexte pour aborder la question de l'acte d'écriture et apporte une définition plus vaste de la notion du « plaisir du texte » proposée par Roland BARTHES. Dans sa nouvelle théorie du texte, en effet, ce dernier affirme que « l'écriture est ceci : la science des jouissances du langage »¹⁴⁴ et que « la perversion ne suffit pas à définir la

¹⁴² Ibid, p. 206

¹⁴³ Ibid, p. 136

¹⁴⁴ BARTHES (R.), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 13-14

jouissance, c'est l'extrême de la perversion qui la définit. »¹⁴⁵ De ce point de vue, le protagoniste d'*Hermina* semble suivre cette théorie et la supplanter largement. Heberto Prada, l'apprenti écrivain tente désespérément de transcrire le moindre spasme, le moindre frisson qu'il ressent dans sa chair, à la vue de la beauté envoûtante de Hermina. S'interdisant de la toucher de peur de la désacraliser, il imagine sans cesse son corps intime abandonné à tous les plaisirs infinis que sa chair est capable de lui donner sans retenue aucune. Ne pouvant pas l'atteindre physiquement, il décide alors de l'atteindre textuellement :

« Ce matin-là, en revanche, il n'écoutait son hôte que d'une oreille distraite, son esprit était toujours habité par le slip et le soutien-gorge qui avait traîné devant ses yeux (...) le soutien-gorge et le slip de la jeune fille autour de laquelle voltigeaient ses mots, les mots qui attendaient de lui toute leur puissance pour se gonfler de sens. Ce roman, ah, ce roman qu'il intitulerait *Hermina*. »¹⁴⁶

Une œuvre éponyme qui deviendra au fil du texte celle qui tient le fouet de sa vision sadique de la vie et dont les coups seraient à la fois source de souffrance et de jouissance sexuelle et textuelle. Heberto Prada est ainsi décrit par le narrateur comme un masochiste, en proie à un mal-être permanent qui s'adonne de manière fataliste et docile à diverses perversions sexuelles allant du sadomasochisme, de la zoophilie, de la pédophilie au viol, à la sodomie ou encore à l'inceste pleinement assumé. Aussi, pour se donner bonne conscience ou justifier sa vision transgressive du monde, le protagoniste se justifie dans le

¹⁴⁵ Idem, p. 83

¹⁴⁶ TCHAK (S.), *Hermina*, Paris, Gallimard, 2003, p. 20

roman en proposant une autre définition du génie littéraire et affirme que « Pour créer de la beauté, un écrivain (ou un peintre ou un musicien...) a tous les droits, même celui de penser à la nudité d'une adolescente dont les parents lui offrent du café »¹⁴⁷.

Nous constatons que la névrose du personnage principal semble contaminer le roman tout entier, que ce soit sur le fond comme sur la forme. En plus du périphrase¹⁴⁸ qui nous révèle que le titre de l'œuvre de Sami TCHAK est le même que celui du roman du personnage principal Heberto Prada, le narrateur qui, au début de l'œuvre, présente clairement au lecteur son statut hétérodiégétique, semble au fil de la narration plongé dans une sorte de mutation narrative qui le place successivement dans un rôle d'observateur et de témoin de l'histoire qu'il raconte. Le point de vue omniscient reste donc constant jusqu'à la fin du chapitre intitulé « Ingrid »¹⁴⁹. Cette période de la narration correspond au récit de la vie du héros. Il est comme imprégné par son parcours, aussi, le narrateur s'autorise-t-il une focalisation interne pour raconter le chapitre suivant qui porte le nom d'« Heberto ». Aussi peut-on lire :

« Nous sommes montés au huitième étage, Hermina m'attendait dans le salon depuis une heure pour me guider sur le chemin de ma nouvelle vie. Nous traverserons le monde dans sa Toyota Corolla rouge, nous irons jusqu'au bout de l'amour. »¹⁵⁰

¹⁴⁷ Idem, p. 20

¹⁴⁸ Dans la paratexte, Gérard GENETTE distingue le « périphrase » qui se place à l'intérieur du livre (titre de l'œuvre, sous titre, etc).

¹⁴⁹TCHAK (S.), Hermina, Paris, Gallimard, 2003, p.94

¹⁵⁰ Ibid, p.95

Ce bref point de vue interne ne se lit que jusqu'à la fin du chapitre nommé « Ingrid », pour ensuite redevenir omniscient. La narration reprend alors, le temps d'un chapitre, l'angle omniscient et présente au lecteur une vue globale des difficultés d'intégration du héros dans un nouveau milieu social peuplé de femmes, seules et faussement sensuelles dont les gestes et l'attitude révèlent en réalité un mal-être existentiel. Une fois encore, la narration emprunte le point de vue interne tout au long du récit, pour redonner au narrateur jusqu'à la fin de l'œuvre son statut hétérodiégétique comme s'il s'agissait de la quête existentielle, sans fin, du héros de *Hermína*, le conduisant alors à s'interroger sur l'état psychologique de ce dernier, au terme, de cette initiation au métier d'écrivain, à l'acte d'écriture:

« Au bout d'un moment, après qu'elle eut cessé d'agiter ses petites jambes, Fritz lui prit la tête pour la frapper plusieurs fois contre le sol. « Il est en train de la tuer », se dit Heberto qui ne faisait toujours rien pour la défendre. Quand l'homme furieux eut relâché sa victime, Heberto remarqua que ses mains étaient tachées de sang. Hermína-slip et soutien-gorge au bord dentelé, petite robe noire dans les rues de la ville, sans slip et nous étions heureux- Hermína ne bougeait plus. [...] Alors, debout sur l'autre rive (quelle rive, Heberto?), le dos tourné à cette gigantesque graine de terre, je regardais l'horizon devant moi, telle une glace sans tain. »¹⁵¹

En analysant la progression du récit, nous remarquons que le discours du narrateur et du personnage principal sont confondus. En effet, leurs interventions sont « polluées » par la présence de phrases et expressions identiques, qui surgissent dans leur discours comme des actes compulsifs impossible à contrôler :

¹⁵¹ Ibid, p. 338

« [...] le slip et le soutien-gorge rouges au bord dentelé¹⁵² 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 un coffre fort de son imagination, qui resurgiraient chaque fois qu'il se mettrait à écrire »¹⁵³

De fait, comme l'annonce le narrateur dans ce passage, « le slip et le soutien-gorge rouges au bord dentelé » d'Hermina deviendront, chez le personnage principal une véritable « compulsion de répétition », au sens où l'entend FREUD. Autrement dit, la description d'une répétition qui affecte et provoque en lui un traumatisme. Le doute obsessionnel caractérise ainsi plus largement la pensée, et pas seulement les actes. Une pensée qui revient sur les mêmes questions et avec la même formulation, adoptant successivement une réponse puis son contraire. Une pensée obsessionnelle, répétition à l'infini de tergiversations identiques, qui se fonde sur un conflit psychique qui ne peut déboucher sur une solution.

Heberto Prada est donc un personnage psychologiquement déséquilibré par le conflit permanent dont son monde intime, rythmé par un trouble obsessionnel compulsif, caractérisé par la répétition incontrôlée tout au long du récit : « le slip et le soutien-gorge rouges au bord dentelé ».

¹⁵²Nous avons souligné ce passage de la citation.

¹⁵³ Ibidem, p. 20-21

« Mais juste à 21 heures, son téléphone sonna. Quand il décrocha, il perçut la voix d' Hermina, une voix qu'il associa tout de suite au slip et au soutien-gorge rouges au bord dentelé, image qui lui coupa le souffle. »¹⁵⁴

Il n'y a donc pas d'ambiguïté entre la pensée du personnage, rapportée par le narrateur omniscient et la pensée propre du narrateur qu'il peut introduire de temps en temps dans la narration. C'est cette ambiguïté qui attire notre attention au fil du texte, car, au fur et à mesure que la narration évolue, si l'on lit certes une variation de la focalisation chez le narrateur, nous observons une variation de la nature de ses interventions, dans le récit. En effet, le narrateur ne se contente plus de décrire les actes et les pensées du personnage principal, mais se surprend à les exprimer explicitement, parfois même en utilisant la première personne du singulier, comme le ferait un narrateur homodiégétique dans un roman :

« C'est vers 11 heures qu' Heberto avait pu s'en aller. Il était retourné chez lui et s'était mis à écrire. Hermina, le soutien-gorge et le slip rouges au bord dentelé »

ou encore d'autres passages plus expressifs :

« Il entra ensuite dans une salle de films pour adultes. (Hermina me tend le bras, nous marchons dans l'eau, elle est nue, moi je tiens son slip et son soutien-gorge au bord dentelé.) C'est ainsi qu'il découvrit Ilona Staller, dite la Cicciolina, corps de rêve qui avait débarqué en Italie. »¹⁵⁵

¹⁵⁴ TCHAK (S.), *Hermina*, Paris, Gallimard, 2003, p. 38

¹⁵⁵ *Idem*, p. 118

Les passages sus-cités sont des exemples relevés parmi de nombreux passages où le narrateur ne cesse de se métamorphoser et nous interroger sur les motifs d'une telle mutation. Il semble que le narrateur se soit imprégné de l'histoire et des frustrations du héros, ce qui l'amène à suivre la même démarche psychotique décadente et plonge ainsi le lecteur dans la jouissance d'un univers angoissant et ce à son insu. Les répétitions obsessionnelles du narrateur d'Hermina peuvent ainsi être assimilées à des spasmes orgasmiques, nous faisant penser à une masturbation textuelle chez ce dernier, apparemment contaminé par le malaise existentiel d'Heberto Prada au fil du roman. Cette hypothèse nous ramène donc à la question « Qui parle ? » posée par Gérard GENETTE dans *Figure III*. Es-ce un simple effet de style choisi par l'auteur pour confronter le lecteur à l'impact que peut avoir un univers angoissant sur la vie d'un personnage désireux de changer le monde par le pouvoir des mots ? Ou alors, est-ce un prétexte pour Sami TCHAK de relancer le débat sur la notion d'« écrivain » formulée et reformulée par de nombreux critiques et gens de lettres ? Le roman de Sami TCHAK est semble-t-il l'histoire d'une vocation d'écrivain, mais d'une vocation mal assumée illustrée par le personnage d'Heberto Prada. En effet, le récit expose progressivement les difficultés qu'éprouve le héros à réaliser son projet d'écriture :

« Chaque jour, il tentait d'écrire un paragraphe qui tînt la route, mais il lui arrivait de consommer plus de dix feuilles sans parvenir à commettre une seule phrase digne d'être sauvée. Et son imaginaire s'ankylosait davantage

chaque fois qu'il avait tenté de la revivifier par la lecture, à haute voix, d'une page d'un grand livre. »¹⁵⁶

Comme le montre le passage, le roman qu'Heberto Prada tente d'écrire est en état de chantier. Un roman constitué de brouillons de phrases qui s'enchevêtrent dans une trame incompréhensible où le seul fil conducteur est la frivolité et la sensualité inaccessible d'Hermina le personnage principal de son œuvre éponyme. En ce sens, contrairement au point de vue interne, le point de vue omniscient choisi par l'auteur peut être considéré comme un désir de présenter au lecteur une vision panoramique du processus d'écriture du héros en le mettant face à son propre reflet, c'est-à-dire, face à la complexité de son monde intime qui, paradoxalement devient la matrice même de sa création littéraire. Dans cette perspective, Heberto Prada dans *Hermina* nous fait étrangement penser au personnage de Marcel dans « Le temps retrouvé », septième tome du roman de Marcel PROUST intitulé *A la recherche du temps perdu*, plus simplement évoqué sous le titre de *La Recherche*. En effet, dans ce dernier volet du roman de PROUST, il est question d'un narrateur (Marcel) qui voudrait devenir un écrivain et qui, au fil de ses expériences littéraires se rend compte qu'il n'est pas capable d'écrire. Il finira par comprendre que la mémoire involontaire est seule capable de ressusciter le passé et que par sa capacité à abolir les limites imposées par le temps, l'œuvre d'art permet au sujet écrivain de transcender la réalité et de retrouver l'essence des choses.

¹⁵⁶ Ibid, p. 207

Ce roman, se veut donc être une réflexion sur la littérature, et plus précisément sur la vocation d'écrivain : Heberto Prada dans notre corpus, est un apprenti écrivain. Mais, dans la mesure où l'œuvre « a pour sujet sa propre rédaction »¹⁵⁷, nous pouvons nuancer la théorie de PROUST sur la notion d'écrivain et son acte d'écriture :

« Proust a caché son jeu plus qu'aucun autre romancier avant lui, car, si l'on entrevoit que le roman raconte une vocation, on la croit d'abord manquée, on ne devine pas que le héros aura pour mission d'écrire le livre que nous sommes en train de lire »¹⁵⁸.

Par analogie, nous pouvons considérer que les expériences vécues par Heberto Prada sont en réalité, la description du processus d'écriture du roman *Hermína*, celui que le lecteur réel tient entre ses main. Heberto Prada est à la fois auteur et acteur de son futur roman tel un sujet face à son reflet dans le miroir de sa propre vie. Ce n'est donc pas un hasard, si Sami TCHAK choisit de laisser planer le doute sur l'existence d'un « double Je » entre le narrateur et le protagoniste en clôturant son roman par un paragraphe qui résume en deux phrases formellement différentes mais sémantiquement complémentaires : un objet et son reflet :

« « ... et de nos instants insaisissable de bonheur, où l'amour était contaminé par les germes de la mort mais était tout l'amour... » (Gabriel García Márquez, *L'automne du patriarche*). Alors, debout sur l'autre rive (quelle

¹⁵⁷ TADIÉ (J-Y), Proust et le roman, Folio, Paris, 2003, p. 411

¹⁵⁸ TADIÉ (J-Y), Encyclopaedia universalis, article Marcel Proust tome 15, Paris, 1988, p.308-312, p. 309

rive, Heberto?), le dos tourné à cette gigantesque graine de terre, je regardais l'horizon, devant moi telle une glace sans tain. »

L'extrait du romancier colombien cité dans ce passage semble résumer la vie du personnage principal de notre corpus. En effet, Heberto Prada subit sa vie avec une fatalité et une jouissance dans la souffrance et dans le mal. Son fil d'Ariane est Hermina, un masque qu'il attribue à toutes les femmes qui errent et s'amuse avec lui comme des chattes jouant avec une souris avant de la dévorer. Au fil du récit, Hermina devient le symbole de l'amour, progressivement contaminé par la mort, représentée dans l'œuvre, par ses frasques sexuelles. Aussi, le personnage principal se sent-il contraint de vivre ces mêmes perversions sexuelles pour se rapprocher un peu plus d'Hermina, sa muse, objet ultime de ses désirs.

Cet extrait nous ramène à la théorie de FREUD sur la relation intime de l'Éros et de Thanatos. En psychanalyse, Éros désigne les pulsions de vie et Thanatos désigne les pulsions de mort. Éros, dieu de l'amour désigne, ici, l'ensemble des pulsions de vie, d'auto conservation (pulsion du Moi) comme les pulsions sexuelles. Ainsi, Éros tend à unifier, dans le sens de la vie, de la construction, tandis que Thanatos détruit, réduit à néant le vivant. Pourtant, en un sens, l'un comme l'autre participent à la vie car les pulsions agressives, une fois socialisées, sont indispensables à la combativité. Éros et Thanatos sont, donc, malgré leur opposition, des forces créatrices (car c'est de la dualité conflictuelle que naît la créativité) à condition que Thanatos ne soit pas

prédominant, enfermant ainsi le sujet écrivain dans un processus morbide et névrotique infernal. De fait, le choix de cet extrait n'est pas anodin en ce qu'il nous permet de constater la fusion de Éros et Thanatos dans le psychisme d'Heberto Prada, d'où son incapacité à intervenir lors de l'assassinat sous ses yeux, de Mira. Son amour pour Hermina fusionne en effet avec son désir de la tuer afin de se libérer de son emprise. En se refusant d'intervenir lors du meurtre de Mira (l'anagramme de Hermina) il tue Hermina par substitution et laisse ainsi, dans son psychisme, Thanatos prendre le dessus sur Éros, d'où la posture tétanisée décrite dans la dernière ligne du corpus :

« Alors, debout sur l'autre rive (quelle rive, Heberto?), le dos tourné à cette gigantesque graine de terre, je regardais l'horizon, devant moi, telle une glace sans tain. »¹⁵⁹

En poursuivant notre démarche analytique, à partir de la psychocritique, l'étude de l'instance narrative dans *Hermina* nous conduit à relever un réseau d'associations d'idées, récurrent dans l'écriture de Sami TCHAK : sexe-corps-masque-angoisse existentielle-mort. La métaphore du sexe et du corps matérialisés dans l'œuvre par la description de scènes sexuelles sadomasochistes, celle du masque, de l'angoisse existentielle et de la mort, à travers la narration de la vie d'un apprenti écrivain frustré de ne pouvoir mettre en écriture les jouissances que lui procure l'indifférence de Hermina. Cette femme-enfant, matrice de son univers textuel et sexuel dont seule la mort l'en délivrera. Cette récurrence métaphorique chez notre auteur nous rapproche de la vérification de

¹⁵⁹ TCHAK (S), Op-cit, p. 338

notre hypothèse de recherche. Mais, nous Par conséquent, poursuivrons l'analyse du notre corpus de base en étudiant le statut du narrateur dans *La fête des masques* de Sami TCHAK.

IV-3) Le narrateur hétérodiégétique de *La fête des masques*

D'entrée de jeu, quelque part dans le Tiers monde, la sexualité est au cœur de *La fête des masques*. Les noms à consonance hispanique des personnages laissent penser que notre auteur place son action dans un espace latino-américain. Les trois premiers chapitres du roman, dont la narration est à première vue ordinaire, tombent soudainement dans la description d'une scène de crime morbide, couronnée par l'acte nécrophile du personnage principal « Carlos » sur le cadavre de sa victime et amante « Alberta ».

Un homme commet donc un crime qui, contrairement à ce que l'on pourrait penser, n'est pas inspiré par une passion amoureuse mais par une haine passionnelle due à une incompréhension entre sa partenaire et lui. L'« effet papillon agissant », une réplique d'Alberta mal interprétée par Carlos et l'inattendu se produit : Carlos finit par étrangler Alberta, mère célibataire du jeune Antonio. Arrivé à ce point central du roman, Sami TCHAK, par le biais des différentes voix des protagonistes vivants ou morts, relance le débat sur les contradictions et les ambiguïtés de leur intimité. La rencontre entre Alberta et Carlos en est l'illustration : la première obsédée par le désir d'être aimée, tandis que le second est contaminé par des frustrations homosexuelles longuement tues qui, soudain, resurgissent à l'écoute de figures gay de la musique moderne telles que Boy George, Georges Mickaël, Elton John ou encore Catherine Lara dont le refrain rythme son univers psychotique.

Dans la diégèse, la voix qui s'exprime en même temps que celle du narrateur est celle du meurtrier lui-même : Carlos. S'adressant à Antonio, il a besoin de raconter son histoire et la relation particulière qui l'a lié à sa sœur Carla pour tenter, semble-t-il, de s'expliquer le meurtre d'Alberta. Sa sœur Carla, est une femme de tête, maîtresse redoutable de grandes personnalités, de « Ce-Qui-Sert-De-Pays », allant jusqu'à porter la culotte paternelle dans la sphère familiale. Carla qui, sur un caprice, demande à son jeune frère Carlos de se travestir afin de piéger les « Grands » dans une soirée organisée à la résidence du Suprême, chef de la République de « Ce-Qui-Sert-De-Pays ».

Le statut du narrateur y est, semble-t-il, nettement perceptible par rapport à ceux que nous avons tenté de présenter jusqu'ici. De fait, l'emploi d'un temps passé, dès le début du roman, témoigne du choix d'une narration ultérieure. On peut ainsi lire :

« En sortant de l'hôtel à 10 h 5, Carlos vit venir comme à sa rencontre un jeune garçon. À 10 h 9, le garçon arriva à son niveau sans lui prêter la moindre attention. Il aurait continué son chemin, la tête baissée, si Carlos ne lui avait pas dit bonjour. Étonné, le garçon s'arrêta, leva le regard vers l'inconnu et, après lui avoir souri, lui rendit son bonjour. »¹⁶⁰

À partir de ce passage, et ce, jusqu'à la fin du troisième chapitre de l'œuvre, on découvre un narrateur explicitement omniscient. Comparable à un dieu, ce dernier sait tout sur l'ensemble des personnages : de leur physique à leur psychologie. En effet, le récit, qui est ici concentré sur une journée, adopte le

¹⁶⁰ TCHAK (S.), *La fête des masques*, Paris, Gallimard, 2004, p. 9

point de vue majoritairement omniscient, même s'il arrive que le narrateur fasse quelques intrusions dans l'histoire. Il s'y présente comme une voix anonyme qui domine toute la diégèse et raconte une histoire dans laquelle il n'est pas personnage ; mais, il affirme toutefois de manière tantôt direct tantôt allusive à l'égard de certaines scènes marquantes du récit.

C'est le cas effectivement au fil de la narration de ces trois premiers chapitres, où l'on relève une sorte de dégringolade discursive chez le narrateur dans le but d'avertir le destinataire de ce qui va se passer aux pages suivantes, à savoir l'effondrement psychique de Carlos face à son amante Alberta et le meurtre qui en résultera. Pour ce faire, le narrateur sème quelques indices à travers de brèves intrusions dans le récit qui ont valeur de conseils ou de règles morales comme on peut le lire ci-dessous :

« Dehors, sous le soleil, la vie, si variée en ses manifestations et si identique en son sens intime partout dans le monde. »¹⁶¹.

Ou encore par le biais de questions oratoires au fil de la narration :

« Quelle était l'épaisseur de son masque, à elle ? Masque d'acier ? Masque de papier ? »¹⁶².

Et pour finir, le narrateur fait une description déroutante de la scène érotique

¹⁶¹Ibid, p.23

¹⁶²Ibid, p.25

qui précède le crime de Carlos et perturbe le lecteur qui ne parvient plus à distinguer les pensées du protagoniste de celles du narrateur :

« 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. »¹⁶³

Les quelques éléments que nous avons souligné dans ce passage, nous donnent l'expression d'un champ lexical traduisant uniquement horreur et dégoût vis-à-vis du corps féminin, ici représenté par celui d'Alberta. Cet extrait traduit donc la désillusion et la répugnance de Carlos pour l'acte sexuel avec une femme, un acte longtemps considéré par son père comme le chemin vers l'exploration de contrées inconnues et fantastiques. Le narrateur montre subtilement au lecteur la névrose du protagoniste à travers des allusions métaphoriques dénonçant une aversion instinctive et irraisonnée du personnage Carlos pour les femmes et leur corps sexuel injustement convoité à ses yeux. Il plante le décor et plonge immédiatement le lecteur dans un univers troublant, rythmé par les troubles physiques et psychologiques du personnage principal.

Par ailleurs, le narrateur entreprend de décrire les incertitudes de l'univers intime du personnage d'Alberta. Cette dernière, pourtant très belle, est

¹⁶³ Idem, p. 26

hantée par le désir d'aimer et d'être aimé par l'homme de sa vie : aussi ne supporte-t-elle plus de porter ce masque de chair qui la colle et l'absorbe depuis de nombreuses années. Le narrateur opte alors pour une focalisation interne afin de mieux transmettre les doutes et les blessures d'Alberta et permettre au lecteur de lire la ressemblance psychologique entre Carlos et Alberta :

« Il a fait comme un voyage initiatique pour me retrouver. Il a remonté le fleuve de boue épaisse pour pénétrer dans le trouble de mon existence, de mon histoire familiale tragique. Avec une mère mystérieuse qui donne l'espoir gorgé de mort, sorcière ou manipulatrice des peurs et des superstitions, méchante ou elle-même entièrement livrée à une sorte de puissance maléfique. Avec un père dévirilisé qui ne se sentait homme que par le désir que mon corps adolescent lui avait inspiré, désir qui ne réussit pas, hélas, à l'arrêter sur sa pente... Je ne peux pas lui raconter ma véritable histoire, il en serait dégoûté ! »¹⁶⁴

Dès les premiers chapitres, apparaissent alors des personnages sombres, torturés par leurs peurs et leurs désirs refoulés, cachés derrière un masque de chair qui peu à peu se fissure au fil du texte. Puis, afin d'introduire le lecteur dans les coulisses de l'histoire qu'il raconte, le narrateur utilise des retours en arrière dans le passé du protagoniste, pour une meilleure compréhension de l'intrigue et de la psychologie des personnages qui l'entourent. Ce procédé que Gérard GENETTE nomme « analepse », donne ici une connotation dramatique et fataliste à *La fête des masques*. En effet, cette figure de style permet au lecteur de localiser les potentiels sources du déséquilibre psychologique de

¹⁶⁴Ibid, p.14

Carlos l'ayant pousser au meurtre :

« Carlos, Alberta n'y était pour rien. La fête, le capitaine et Antinoüs, Carlos, hein ? La bague de fiançailles au doigt de Carla, l'hôtel, la fête, le capitaine. Pourquoi es-tu parti cette année-là ? Pourquoi n'as-tu pas assisté au mariage du capitaine et de Carla ? Pourquoi as-tu fui ? Plusieurs années ont coulé sous le pont du temps, pourtant tu viens de tuer. Maintenant, dis-moi, entre nous : es-tu pour autant guéri ? Tu as tué, c'est très bien. Mais après ? Et si tu racontais cette histoire à Antonio, pour qu'il comprenne un peu ? Allez, raconte-lui ton histoire. Tu vas mourir, c'est déjà décidé ! Donc, confie-toi à ce garçon, puisque c'est lui qui va te tuer ! Allez ! »¹⁶⁵

À la lecture de ce passage, nous avons l'impression que le narrateur change de statut et devient un narrateur intradiégétique pour s'adresser directement à Carlos, le personnage principal. Il adopte une posture solennelle, voire paternelle, vis-à-vis de lui, qui semble crouler peu à peu sous le poids de ses angoisses existentielles. La suite du roman nous présente un narrateur qui cède la parole au protagoniste, qui, tel un patient à son psychiatre, raconte son histoire au jeune Antonio, le fils de la défunte Alberta et accessoirement son futur meurtrier. Il est constamment pris à témoin par Carlos tout au long du récit :

« Elle m'avait demandé de l'y accompagner, non pour lui servir de cavalier, mais pour être sa copine, car, me précisa-t-elle, elle me déguiserait en femme. Elle avait toujours eu des idées folles, dont celle-là n'était qu'un aspect. Tu m'écoutes, Antonio ? »

¹⁶⁵ Ibidem, p. 46

Comme nous le montre cet extrait, la narration change de focalisation et le roman propose, désormais, une narration au point de vue interne, où Carlos raconte les scènes marquantes de sa vie frustrée, à travers la description d'un cocon familial décadent devenu une véritable prison physique et psychologique pour Carlos. En effet, entre des parents sadomasochistes, et une sœur, Carla, diaboliquement narcissique et perverse, il erre dans une vie que le port d'un masque rend visiblement insupportable. Ainsi, en proposant au lecteur un point de vue interne dans cette analepse, le narrateur semble passer le relais à Carlos et par extension, au lecteur à qui il laisse le soin de se faire sa propre idée, son propre ressenti des frasques de Carlos et des masques qui composent sa vie. Le lecteur se retrouve vite plongé dans une « fête des masques », qui tombent l'un après l'autre, au fil de la narration. Cette stratégie narrative choisie par l'auteur se confirme par la présence des monologues d'outre-tombe de Alberta tel que celui-ci :

« Comme si j'avais tout deviné, songeait Alberta, la mère d'Antonio, après avoir compris l'origine de la rage de Carlos. Comme si la chanson de Boy Georges et celle de Charles Trenet n'avaient été pour moi-même qu'un avertissement ! Pourtant, quand je l'ai rencontré hier et surtout quand il a remis le pieds ici, aujourd'hui, j'ai cru qu'il avait compris. Je l'ai cru. Hélas ! Mais pourquoi ? Il pense que je lui reproche de l'avoir trop petite, voilà tout ce qu'il croit ! Insulte ! »¹⁶⁶

Et se confirme également avec l'un des monologues post-mortem de Carlos :

« Mais Mère était-elle réellement heureuse ? Lorsqu'elle accueillait à la maison l'un de ses jeunes amants, surtout le beau caporal au service du

¹⁶⁶Ibid, p.87

capitaine Gustavo, elle avait des crises de rire qui dévoilaient plus qu'elle ne l'aurait souhaité le mal insidieux au creux de son cœur. »¹⁶⁷

Suite à la lecture de ces passages, nous avons l'impression que le sujet écrivant tient à jouer la transparence dans son œuvre, à faire lui aussi tomber son masque au travers de son travail d'écriture. Ce « mélange » narratif nous fait alors penser à un jeu de miroirs entre les différents personnages au travers la description des actes qui les caractérisent. Aussi, en raison de sa particularité à refléter l'image des individus, le miroir occupe-t-il une place importante dans la vie des personnages. C'est un objet, qui, en plus de refléter les attributs externes des personnages, semble refléter également les facettes internes de ce dernier. Jacques LACAN, cité par Philippe JULIEN dans son essai intitulé *Pour lire Jacques Lacan*¹⁶⁸, en présente toute la complexité et la fiabilité dans l'acte de connaissance de soi :

« Lacan, par le stade du miroir désignant le fondement du moi freudien, subvertit la nature du narcissisme primaire : non pas un dedans fermé sur moi, mais un dehors constitutif d'un dedans, une aliénation originante [...] le sujet [qui se mire] s'identifie dans son sentiment de Soi à l'image de l'autre, et l'image de l'autre vient à captiver en lui ce sentiment qu'il a de son corps »¹⁶⁹

Ainsi, ne sommes-nous pas surpris de lire dans l'œuvre la confrontation troublante de Carlos avec le miroir de sa *alla de bain* :

¹⁶⁷Ibid, p.97

¹⁶⁸ JULIEN (P), *Pour lire Jacques Lacan(essais)*, Paris, Poche, 2000.

¹⁶⁹LACAN(J), *Écrits* ; cité par Philippe JULIEN, *Pour lire Jacques Lacan(essais)*, *idem*.

« [Carlos] se plaça devant la glace, et là, chose curieuse, il vit, il vit en plein sur son visage, comme un masque de chair, le Capitaine Gustavo. Alors, que sa première impulsion avait été de hurler, il sourit plutôt. Gustavo lui rendit son sourire, un sourire qu'on n'oublie pas. »¹⁷⁰

Le miroir est ici assimilé à un être sincère qui reproduit, sans tricher, la véritable image de celui qui, en se mettant devant lui, semble l'interroger. Le miroir exclut alors toute revendication. Il ôte le ou les masques de la personne qui se mire. Cette dernière voit ainsi son reflet et le regarde dans les yeux afin de lire son image et de plonger dans les profondeurs de son être. Le fait que Carlos se regarde, sans témoin, montre un désir de voir son véritable visage, son image réelle, qu'est celle d'un homme à la recherche de son Moi véritable.

Si l'on considère que le visage est la partie la plus expressive de notre corps, nous pouvons donc admettre que notre visage porte ce que nous portons en nous : ce qui nous torture, ce qui nous obsède. Carlos, est obsédé par le Capitaine Gustavo, il le porte en lui, c'est une tâche d'encre indélébile. L'apparition du visage du Capitaine sur le reflet de Carlos montre l'illusion d'une fusion sexuelle et une forme de fascination, dont la vision ne le quitte pas. Carlos est fasciné par la beauté du Capitaine, une beauté présente en lui et qu'il voudrait ressentir dans tout son être. Dans le miroir, le Capitaine Gustavo se présente à Carlos comme son double, mais, il se présente surtout comme son masque, son « masque de chair »¹⁷¹. Il révèle ainsi un point important de la

¹⁷⁰TCHAK(S), La fête des masques, op.cit, p.11

¹⁷¹Idem.

personnalité de Carlos, qui est celui d'un homme asphyxié derrière un masque qui l'empêche d'exprimer son homosexualité:

« Il lâcha la main de Carla et me prit par la taille pour me serrer contre lui.
« Antinoüs, oh, tu as le corps tout chaud, ma petite ! Ce n'est pas prudent ça, le corps nu et chaud, hein, ce n'est pas prudent ! » Il me serra encore plus fort, je pleurais silencieusement, point par souffrance physique, mais sous le coup de l'intenable émotion. »¹⁷²

C'est ce corps à corps inattendu entre les deux personnages, qui apporte les réponses aux questions existentielles que Carlos ne cesse de se poser. Déguisé en « Rosa », il séduit le Capitaine et révèle la présence de sentiments réciproques illustrés par le bref contact de leurs chairs. Face au miroir, Carlos revoit cette scène à travers l'image du Capitaine Gustavo qui apparaît devant lui, et ne peut s'empêcher de lui sourire. Il reconnaît alors, l'existence de son homosexualité.

Par ailleurs, le miroir permet de dévoiler l'individu, le définir dans toute sa complexité. Il permet une meilleure connaissance de soi qui facilite la compréhension des différents désirs de son corps. Alberta, la prostituée qui rêve d'une vie conjugale stable et amoureuse, reconnaît le drame intime qui réside en elle malgré sa beauté et l'attrait qu'elle exerce sur les hommes :

« Les gens me disent que je ne fais pas mon âge, qu'on peut me donner encore dix-huit ou vingt ans. C'est gentil, mais moi je me sens du dedans et je sais que mon extérieur n'est plus qu'une illusion. Dedans, je sens la

¹⁷²Ibid, p.74

dégringolade, dans le miroir c'est mon dedans que je vois, une catastrophe physique annoncée ». ¹⁷³

D'autre part, dans *Place des fêtes*, le narrateur élève le rôle du miroir à celui de juge intraitable des consciences, par des interrogations oratoires qui donnent lieu à une succession d'expressions qualifiant le miroir :

« (...) Vivre, oui ! Mais, vit-on quand on ne peut même pas oser regarder le soleil droit dans les yeux ? Quand on a honte de sa propre image dans le miroir ? Musée des rêves déchiquetés, musée des douleurs silencieuses » ¹⁷⁴

Bien que le miroir ait pour fonction primaire, le fait de refléter l'image physique de l'individu qui se mire, il n'en demeure pas moins un objet grâce auquel l'homme peut se livrer à un examen approfondi de lui-même. Il remplit la fonction d'un psychologue qui rassure ou qui amène le patient à prendre conscience de sa maladie et l'invite à se remettre en question, afin de s'assumer ou plutôt d'assumer son véritable Moi refoulé.

Alberta et « Carlos-Rosa » sont alors psychologiquement identiques. Tous deux ne recherchent que l'Amour (Éros). Le Capitaine Gustavo, quant à lui, afin de s'assurer que son homosexualité et son attirance pour Carlos-Rosa est soigneusement enterrée dans les profondeurs de son être, finit par épouser Carla au grand désespoir de Carlos. Ce dernier ne voit donc qu'une solution

¹⁷³Ibidem, p.18

¹⁷⁴TCHAK(S), *Place des fêtes*, op.cit, p.16

pour se libérer de ce triangle infernal : tuer Carla ou à défaut se donner la mort pour enfin vivre son fantasme :

« la guerre sera terminée, les luttes externes et internes se seront tuées comme des canons ayant achevé de tuer le vainqueur et le vaincu. Au milieu d'un non-monde ainsi apaisé, le Capitaine sera un être en parfaite harmonie avec le Tout. »¹⁷⁵

Dans la mesure où Carlos ne réussit visiblement pas à jouir de « la petite mort »¹⁷⁶ à laquelle il rêve tant, il se contentera de recevoir la mort, tout simplement. Ainsi, comme Heberto Prada dans *Hermina*, Carlos choisit la mort comme chemin vers la libération des névroses et des obsessions dans lesquelles les désirs inavoués de sa chair l'ont à jamais emprisonnés. Une fois de plus, Thanatos prends le dessus sur l'Éros dans l'écriture de Sami TCHAK.

La mort devient l'ultime voie par laquelle le protagoniste peut prétendre à une vie. La mort bien que présentée de manière anatomique dans l'œuvre nous semble plus métaphorique au fil de la narration. En effet, le Capitaine Gustavo choisi définitivement Carla au lieu de Carlos qui peut être considéré comme son alter-ego, son reflet devant le miroir psychologique qu'il promène dans son univers angoissé. Par ce choix, le Capitaine Gustavo est considéré comme mort au yeux névrosés de Carlos qui en porte désormais le deuil.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 32

¹⁷⁶ Locution utilisée en 1967 par Georges BATAILLE dans *Madame Edwarda* pour désigner l'orgasme ; et repris en 2008 par le Professeur en philosophie, Jean-Marie NICOLLE dans *L'indispensable en culture générale* pour représenter la condition humaine: « « la petite mort » de l'acte d'amour d'où renaît la vie et la seconde mort, la mort réelle, d'où l'on ne revient plus et par laquelle on disparaît définitivement. »

Le deuil devient ici une réaction à la perte d'un objet aimé (que ce soit une personne, un animal, un idéal, une valeur, etc). Il se traduit, chez le sujet, par une absence d'intérêt pour le monde extérieur dans lequel il vit et par une incapacité à aimer quelqu'un d'autre (d'où le dérapage de la relation entre Carlos et Alberta). Il s'accompagne également d'une dépréciation de soi et parfois d'un sentiment de culpabilité. Ainsi, psychologiquement parlant, il semble que la perte de l'objet du désir (le Capitaine Gustavo) se transforme ici en une perte du Moi de Carlos. Celui-ci, s'étant investi dans cet Objet de façon narcissique, il s'identifie entièrement à lui ; mais, l'Objet disparaît, Carlos ne se trouve plus de raison d'être et peut vouloir disparaître à son tour, d'où le démontre le dénouement de *La fête des masques*.

Par conséquent, vidé de son Objet Gustavo, le Sujet Carlos s'évide et choisit de se donner la mort. Cette solution apparaît donc inévitable dans la mesure où la volonté suicidaire est le résultat d'un retournement de soi contre autrui. En effet, le Moi n'abolit pas l'amour, qu'il se voue à lui-même, mais il tue en tuant le Moi modifié devenu autre par identification de son Objet ; autrement dit, il tue le Moi-sans-Gustavo qui l'habite désormais et dont il ne peut accepter l'existence parce que vivre sans Gustavo, son Objet, lui est strictement impossible. Ainsi, comme il le précise dans son monologue *post-mortem*, précédemment cité dans notre analyse, Carlos trouve en la mort la seule voie capable de le conduire vers son idéal de vie, « (...) au milieu d'un non-monde ainsi apaisé,[où] le capitaine sera un être en parfaite harmonie avec

le Tout »¹⁷⁷.

En d'autres termes, Sami TCHAK par le choix d'un narrateur polyvalent, capable de changer successivement de statut et de point de vue narratif dans l'histoire, nous amène à lire *La fête des masques* comme un jeu de miroirs, où la variations des focalisations nous fait penser à un jeu de dédoublement de personnalités supposées différentes, mais dont les reflets restent et ne donnent que des êtres névrosés.

Nous notons encore dans cette œuvre du même auteur, la présence d'un réseau regroupant des « métaphores obsédantes » et des associations d'idées quasiment identiques à celles présentes dans les autres œuvres du corpus. Nous pouvons souligner l'omniprésence du sexe dans l'ensemble du récit, qu'il soit fantasmé comme dans les rapports entre Carlos et le Capitaine Gustavo ; sadomasochistes comme dans les rapports entre le père et la mère de Carlos ; marchandé comme dans les rapports entre Carla et ses amants politiques riches et puissants ou encore, nécrophiles comme dans ceux de Carlos et du cadavre d'Alberta, le sexe semble constituer la pierre angulaire de cette œuvre. Il devient alors, le domaine par excellence de la manifestation libre du corps et de ses désirs les plus enfouis. Ainsi, la thématique du sexe introduit-elle celle du corps dont les actes engendrent un questionnement sur la possible existence d'une identité refoulée ou précieusement cachée derrière un masque de chair qui ne cesse de se fissurer au fur et à mesure que les désirs du Ça se manifestent involontairement dans certaines scènes du roman. Le narrateur présente par

¹⁷⁷ TCHAK (S.), *La fête des masques*, Paris, Gallimard, 2004, p. 32

conséquent, un protagoniste en proie à des névroses et à un perpétuel questionnement identitaire qui se manifestent dans le roman par les actes surprenants qu'il pose, tel un corps dénué de raison. Il en résulte un roman où la perpétuelle angoisse existentielle que « trimbalent » les différents personnages engendre une lutte sans merci entre la pulsion de vie et celle de mort, remportée à chaque fois par cette dernière.

CHAPITRE V : Écriture transgressive et métaphores récurrentes

Le précédent chapitre nous a permis de superposer et d'analyser les principales instances narratives des trois œuvres de notre corpus, tel que le préconise la démarche psychocritique de Charles MAURON. De ce fait, il en ressort, nous l'avons vu, la présence de réseaux de métaphores et d'associations obsédantes qui reviennent constamment dans l'écriture de l'auteur, à savoir : sexe – corps – masque – angoisse existentielle – liberté – mort. Ce schéma illustrant le combat entre l'Éros et Thanatos, pour reprendre les termes de la psychanalyse freudienne, nous amène à lire dans les différentes trames narratives de notre corpus une issue fatale à l'œuvre où Thanatos (la pulsion de mort) semble toujours avoir le dessus sur l'Éros (pulsion de vie). Aussi, bien que faisant parfois preuve d'une certaine ironie morbide¹⁷⁸, Sami TCHAK semble répéter le réseau de métaphores que nous avons mis en avant précédemment, qualifié par Charles MAURON, de « métaphores obsédantes », conduisant à l'hypothétique présence d'un mythe personnel chez cet écrivain. Afin d'étayer cette thèse, il est donc judicieux pour nous, d'entreprendre l'analyse de l'écriture proprement dite de Sami TCHAK à travers l'étude rhétorique et stylistique de sa plume pour nous permettre d'illustrer l'expression inconsciente d'une personnalité marquée.

¹⁷⁸C'est le cas dans *La fête des masques* avec le personnage d'Alberta qui, née un 14 février, reconnu jour de la fête des amoureux par la conscience collective, n'a jamais eu la chance d'aimer et d'être aimée dans sa triste vie.

V-1) L'écriture carnavalesque dans le corpus

Pour commencer, on ne saurait analyser un texte littéraire, sans en étudier la forme, l'ensemble des éléments para-textuels qui le compose. Ainsi, l'analyse de quelques éléments significatifs du paratexte de notre corpus, permettra d'amorcer l'étude stylistique par la formulation d'hypothèses capables de susciter des attentes de lecture. L'analyse progressera des premiers indices de surface vers les structures les plus profondes. Autrement dit, de la norme apparemment respectée vers les écarts les plus originaux, les titres des deux œuvres nous interpelle d'abord *La fête des masques* et *Place des fêtes* renferment tous deux le mot : « fête ». Cet élément, à la connotation euphorique qui évoque l'œuvre, nous permet de dire que nous avons lu un récit paramétré et construit à l'image d'une cérémonie festive et gaie où le déguisement est omniprésent. Par extension, ces titres nous renvoient à l'idée du « carnaval » théorisé par Mikhaïl BAKHTINE¹⁷⁹. Un espace festif où les hiérarchies et normes sociales sont abolies et qui constitue un lieu de tous les possibles, où le bouffon peut devenir Roi et le Roi peut se métamorphoser en clown. Cette dimension carnavalesque que nous laissent percevoir les titres des deux œuvres, nous permet déjà de lire l'ambiguïté de la trame narrative de ces dernières.

Mais, que les deux œuvres qui constituent notre corpus contiennent le mot « fête », celui-ci n'est pas accordé de la même manière dans les deux titres. En effet, l'un est au singulier, « La fête des masques », tandis que l'autre est au pluriel « Place des fêtes ». Cette nuance de l'auteur n'est pas vaine en réalité, car,

¹⁷⁹M. BAKHTINE, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.

le terme « fête » présent dans l'intitulé *La fête des masques*, est au singulier et précédé du pronom démonstratif « La », parce qu'effectivement la trame narrative de tout le roman tourne autour des manifestations d'une grande fête chez le Ministre de la Culture de « Ce-Qui-Sert-De-Pays ». Les personnages de cette œuvre révèlent au fil du récit la face cachée de leur personnalité et retirent peu à peu le « masque de chair » qui les emprisonnent en même temps, par l'usage du refrain de la chanson de Catherine Lara, un leitmotiv du narrateur dans le récit, qui permet de rythmer la trame narrative carnavalesque et devient métaphore d'un bal masqué dont les sujets dansent avec le masque de celui auquel ils voudraient ressembler:

« Babylone, c'est la fête au château
On va enfin changer de peau
Les masques sont de trop
Ils n'auront pas le dernier mot. »¹⁸⁰

L'univers dans lequel Carlos évolue ressemble effectivement à une fête, un bal masqué où les participants sont invités à retirer peu à peu leur masque et dévoiler leur vrai visage. Ainsi, se confiera-t-il, au fil du texte, à son futur assassin (le jeune Antonio) pour se libérer des frustrations qui l'étouffent, tout en dévoilant progressivement la personnalité des autres personnages : sa sœur Carla « ce cygne paré pour le régal des dieux »¹⁸¹ ; Raul son père qui « tapait pour assouvir les envies de sa femme ou pour être un homme »¹⁸² ; Virginia sa mère

¹⁸⁰TCHAK (S.), *La fête des masques*, Op.cit, p.34.

¹⁸¹Idem, p.52.

¹⁸²Ibidem, p.48.

qui « attendait parfois ces coups avec une excitation malade »¹⁸³ ; le Capitaine Gustavo, « viril tueur aux gifles jouissives »¹⁸⁴ dont il est amoureux; Alberta, « une femme frustrée, qui geint, qui accuse, qui se lamente »¹⁸⁵ ; et enfin, Antonio, le fils d' Alberta, « un garçon dont la mère avait été tuée et qui, à l'assassin de sa mère, parlait avec respect »¹⁸⁶. Autant de personnages qui gravitent autour du personnage principal comme dans un bal masqué où les masques tourbillonnent dans la valse enivrante de sombres pulsions et des fantômes issues des profondeurs intimes de chacun.

Par contre, dans l'intitulé *Place des fêtes*, le syntagme « fête » est au pluriel. Il renvoie sans doute aucun à la ville de Paris, l'espace référentiel de la trame narrative de l'œuvre comme le montre ce passage:

« Très chaude dans tous les sens du terme et du corps quand elle-même le disait quand je l'amenais, certains lundis, dans un restaurant chinois de la rue Saint-Quentin, dans le Xe arrondissement de Paris, pour regarder sa bouche quand elle mangeait. »¹⁸⁷

La ville de Paris composée de ses habitants toujours pressés et déambulant dans tous les sens aux côtés d'édifices aux formes et aux tailles diverses, habillés de multiples lumières, agitée par le bruit incessant des klaxons et des ronflements de moteurs de voitures qui se mêlent sans vergogne aux chants faussement

¹⁸³Ibid, p.47.

¹⁸⁴Ibid, p.73.

¹⁸⁵Ibid, p.17.

¹⁸⁶Ibid, p.39.

¹⁸⁷TCHAK (S), *Place des fêtes*, Paris, Gallimard, p.72.

joyeux des mendiants et des artistes de rue. Bal visuel et sonore de Paris, qui renvoie le lecteur à la notion de fête devenu lieu, là aussi, de tous les possibles.

Dans le titre de *Place des fêtes*, le mot « fête » peut aussi nous renvoyer à la multitude des personnages excentriques décrits dans l'œuvre. En effet, entre une mère qui assume publiquement être libertine, un père impuissant devenu homme au foyer ou encore un fils dont les diverses expériences sexuelles rythment l'ensemble du récit, l'auteur nous plonge dans un tourbillon d'acteurs qui bravent toutes les règles sociales et éthiques. Plus révélateur encore : la « Place des fêtes » est le nom d'un lieu populaire dans le texte, l'auteur le présente comme un lieu de toutes les dépravations, à l'instar du Bois de Boulogne à Paris. Ainsi, par exemple dans le chapitre « Putain de Place des fêtes ! »¹⁸⁸, le narrateur obtient des confidences intimes de sa mère dont les aventures sexuelles attisent sa curiosité:

« Je m'assis à côté de maman et, au métro Place-des-fêtes, le courage me vint (...) « maman raconte-moi ta vie. » Soupir de maman. « Je précise : la biographie de tes fesses avant que tu n'aies rencontré papa. » Soupir plus profond. Puis, là aussi, je découvris en maman une femme comme les autres »¹⁸⁹

Où encore dans le chapitre « Putain de strip-tease ! »¹⁹⁰, où le narrateur raconte les aventures de sa cousine à la Place-des-fêtes :

¹⁸⁸TCHAK (S.), *Place des fêtes*, Op.cit, p.70.

¹⁸⁹Idem, p.74.

¹⁹⁰Ibidem, p.188.

« Parfois, quand elle prends l'escalier mécanique du métro Place-des-fêtes, dans le XIXe, les gens qui sont en bas, en levant les yeux, ils voient ses fesses sous ses jupes quand elle est bien en haut. Parce que c'est possible à Place-des-fêtes. »¹⁹¹

Ainsi, contrairement à *La fête des masques*, *Place des fêtes* présente un personnage qui évolue dans un espace aux allures festives, où chacun libère ses pulsions sans complexe. On assiste à un « carnaval » (au sens où l'entend Mikhaïl BAKTINE), où les désirs sexuels peuvent se concrétiser sans contraintes morales ou sociales. C'est une « Place », où les personnages sont en fête et créent ainsi une multitude de « fêtes », d'où l'emploi du pluriel par l'auteur.

Nous notons, par ailleurs, la volonté de Sami TCHAK d'entremêler la sexualité à la fête. Pendant que le bal bat son plein, le Capitaine Gustavo murmure à l'oreille de Carlos (héros de *La fête des masques*) qu'il souhaite qu'ils quittent la piste de danse pour discuter calmement dans une chambre de l'hôtel privé du « Suprême » :

« (...) « je passe devant, me dit-il, et tu t'éclipses discrètement pour me suivre ». Tous les regards étaient, à espaces réguliers, braqués sur nous, la discrétion dans ces conditions, je ne la voyais pas. Mais j'acquiesçai. Alors que les couples s'enlaçaient dans la lumière tamisée, il me lâcha et s'en alla. Très impatient, je le suivis moins d'une minute après. »¹⁹²

¹⁹¹Ibid, p.188.

¹⁹²TCHAK (S.), *La fête des masques*, Op.cit, p.69

Mais, l'événement attendu ne se produit pas. En effet Carlos est déguisé en jeune femme pour participer au gala et ainsi tenter de faire tourner la tête de tous les « Grands » hommes de la soirée à l'image de sa sœur Carla, mais lorsque le capitaine découvre le subterfuge, sa fureur sera incontrôlable. Cependant, l'auteur a su attirer notre attention sur l'attirance du Capitaine Gustavo pour un travesti, démontrant clairement que ce personnage porte bien un masque que seul le contexte festif pouvait faire tomber.

Dans *Hermína*, le lien établi entre « sexualité » et « fête » est visible dans la description d'un banquet donné par un ambassadeur russe, car, l'écrivain tente de nous montrer que sous le costume d'un diplomate, on peut également trouver un homme aux furies libidineuses les plus échevelées, comme illustré dans cet extrait dénué de ponctuation :

« on buvait on mangeait on causait on calomniait on reluquait on échangeait les adresses on souriait jaune on s'énervait en déployait un immense tapis des habituelles hypocrisies l'épouse rencontrait son amant le mari sa maîtresse quatre hommes la même femme passée sous leur ventre bedonnant »¹⁹³

L'absence de ponctuation marque alors le rythme de ce passage. La fête bat son plein, l'euphorie du moment donne libre cours aux fantasmes des invités et nourrit leur désir de les réaliser. Ce choix scripturale plonge ainsi le lecteur, dans une atmosphère récréative dans laquelle les convives trouvent réjouissance dans la possible satisfaction de leurs pulsions libidinales.

¹⁹³Op.cit, p.48

Nous notons aussi une forte alternance de temps verbaux, de discours direct et indirect, qui montre l'ambiguïté du discours mais aussi et surtout le déséquilibre du narrateur en proie à une angoisse dont il ne peut se défaire. Ceci est aussi lisible dans *La fête des masques* à travers la description des gestes de Carlos chez Alberta, son amante :

« Il avait les yeux fermés et la respiration un peu forte. Je le laisse à ses rêves, songea-t-elle. « Tu sais, je ne dors pas. » Elle fut surprise par cette voix comme si elle avait oublié qu'il était là près d'elle, et son cœur s'emballa. « Excusez-moi », fit-elle. Il se redressa dans le lit et leva les yeux plutôt vers la bibliothèque où le Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes, publié chez Larousse sous la direction de Didier Eribon, retint son attention par la couleur de sa couverture. »¹⁹⁴

En alternant ainsi présent, passé simple et imparfait dans son texte, l'auteur tente de retranscrire le malaise qui hante l'ensemble des éléments de l'œuvre. Le narrateur semble contaminé par la névrose des personnages-clé du roman. En alternant les points de vue dans cet extrait, nous pouvons lire une volonté chez Sami TCHAK de transcrire l'univers carnavalesque dans lequel évoluent ses personnages. Ainsi, si l'écriture du carnavalesque s'associe à celle de la sexualité chez notre écrivain pour traduire son désir de subversion dans la littérature africaine francophone contemporaine, qu'en est-il des procédés rhétoriques qu'il utilise pour amener le lecteur à le suivre dans sa jouissance de la désacralisation des fondements de la société actuelle.

¹⁹⁴TCHAK (S.), *La fête des masques*, Op.cit, p.25.

V-2) La rhétorique ou la rébellion langagière

Ce chapitre se propose de mettre l'accent sur les procédés stylistiques qui ponctuent l'univers scriptural de Sami TCHAK. Notamment, ceux destinés à signifier l'angoisse existentielle, sentiment qui domine son univers scriptural. Le registre de la langue, qui joue un rôle essentiel parce qu'il traduit les attitudes et les émotions fondamentalement communes à tous les hommes, combine ici un registre dominant et des registres secondaires. En effet, la rébellion langagière transparaît dans le corpus par l'usage d'un langage courant, familier, voire grossier, un langage pétri de violence, sale et perceptible dans *La fête des masques* :

« 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 des 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 »¹⁹⁵.

Le passage sus-cité permet la lecture du malaise intérieur du narrateur à travers un lexique empreint de sexualité, qui reflète le mépris et le dégoût que lui inspire le corps féminin après l'acte sexuel. Nous relevons des extraits de la même œuvre, dont le champ lexical exprime le déplaisir et le mal-être qui met

¹⁹⁵TCHAK(S.), *La fête des masques*, p.31

en relief la détresse dans laquelle baigne les personnages, notamment à travers des termes destinés à désigner la structuration corporelle de la femme, désormais l'ennemie de Carlos :

« l'anale galerie, le temple d'Éros, le moulin à parole, les deux amis jamais rassasiés d'images ni de couleur, les deux petits puits capables d'engloutir des océans entiers de mots et les sœurs jumelles avides des odeurs sans discernement »¹⁹⁶

Ces termes qui renvoient respectivement à l'anus, au vagin, à la bouche, aux deux yeux, aux deux oreilles et enfin aux deux narines, sont donc employés ici pour permettre au narrateur de manifester son rejet et son abjection pour l'acte sexuel commis dans le récit. La description évolue peu à peu au fil du discours pour devenir plus crue. Par exemple, le vagin devient « un gouffre »¹⁹⁷, et la bouche « une gueule, une affreuse gueule toute cabossée d'aigreur »¹⁹⁸. Le mépris se lit donc graduellement dans le texte à travers la progression de la description accablante du corps féminin, qui, au fur et à mesure du récit, se dégrade et laisse entrevoir la dérive mentale du protagoniste.

Le caractère sexuel du langage « samitchakien » semble être plus affirmé dans *Place des fêtes*. En effet, dès le premier contact avec l'œuvre, le lecteur est interpellé par une titrologie des plus inattendus, qui débute invariablement par « Putain de... ». Le dit texte, propose également des phrases qui révèlent de

¹⁹⁶Idem

¹⁹⁷Ibidem, p.27

¹⁹⁸Ibid, p.18

manière brute, le mal-être du narrateur face à une situation qui, pour lui, est dramatique :

« Au lieu de désintoxiquer ma tête, les choses s'empirent et je voyais que ma queue devenait de plus en plus petite. L'heure était grave »¹⁹⁹

Cela est rendu possible, car, comme le souligne ce passage du texte, « (...) un homme qui ne bande plus ne peut plus parler comme Descartes ? « Je bande, donc je suis »²⁰⁰. Autrement dit, ce qui ferait de l'homme un être à part entière serait sa capacité à être en érection dès que le besoin s'en fait sentir. Un homme se doit de se dresser face aux problèmes, à l'image d'un sexe qui se dresse, sans trembler, face à une situation excitante. L'homme n'existerait donc qu'à travers sa virilité. C'est de cette conception bestiale de la vie que jaillit toute l'angoisse du narrateur qui ne peut que l'exprimer en des termes crus pour en faciliter la compréhension.

Le troisième roman de notre corpus, *Hermína*, n'est pas en reste. En effet, l'érotisme et les mots qui l'illustrent ne manquent pas d'attirer l'attention du lecteur sur l'incessant questionnement identitaire des personnages qui gravitent autour du héros :

« (...) Et la grosse là, pas la tienne, l'autre, elle s'est fait taper dessus par le Sénégalais parce qu'elle aurait dit qu'elle n'aime pas les nègres. Je veux dire que ça de la part d'une femme aussi laide, quand même ! Moi je n'aurais pas fait de problème pour sa, elle-même sait que les gens n'aiment pas les

¹⁹⁹TCHAK (S.), *Place des fêtes*, Op.cit, p.130

²⁰⁰Idem, p.128

grosses. Toi tu vis avec une grosse, bien sûr c'est autre chose, c'est pour vaincre la galère, ta grosse c'est une solution, ce n'est pas un choix, c'est un moyen. Mais la grosse qui se fait cogner dessus par le Sénégalais... Mais le Sénégalais on dit qu'il est cocu, tu connais sa deuxième femme, laide comme un pou, avec un gros cul, qui attire les mouches, son visage abîmé par un produit éclaircissant, c'est vrai ! Eh bien il semble que tous les Africains de l'immeuble la sautent, le neveu et son mari la baise, le cousin de son mari la baise, le fils aîné de son mari la baise, les amis du fils de son mari la baisent. Quand elle quitte son boulot, elle ne revient pas ici avant 22 heures, elle fait le tour de la ville pour se faire sauter. Georges, celui du troisième, ça fait dix mois qu'il ne paie pas son loyer, on va le virer, cette fois si, on va le virer. La Ghanéenne-là, celle qui a avorté, je te l'avais dit, eh bien, tiens-toi bien, elle a attrapé la maladie qui les mange tous dans leur continent là-bas, ne l'approche pas, c'est une bombe qui fera sauter tout l'immeuble. Eh, Heberto, tu sais que je t'aime ? Je vais te... »²⁰¹

Dans ce passage, l'écrivain togolais use d'une écriture violente presque jouissive, entraînant le lecteur dans un tourbillon de petites misères sociales et sexuelles. Par la suite, le style diffère avec la forte présence de l'interrogation oratoire, qui, tout au long du texte, démontre le questionnement permanent du protagoniste sur lui-même et sur les différents éléments de l'univers qui l'entoure, comme dans *La fête des masques* par exemple : « D'où vient que je me rêve à sa place, que je sois dans l'attente de cette gifle ? Identification ? Identité ? »²⁰². Cette figure de construction dévoile l'ambiguïté du psychisme de Carlos, parce qu'il s'inquiète de son insistance à envier sa sœur, au point de

²⁰¹TCHAK (S.), *Hermína*, Paris, Gallimard, p.203-204.

²⁰²TCHAK (S.), *La fête des masques*, *Op.cit.*, p.44

souhaiter ressentir « la gifle intérieure »²⁰³ que ses amants lui donne, c'est-à-dire, faire l'amour avec les amants de sa sœur. Mais ceci non pas en tant qu'homosexuel, mais comme une femme qu'il aurait dû être, qu'il voudrait être au plus profond de lui. Les questions sans réponses qu'utilise l'écrivain dans ce corpus semble nous révéler une volonté d'aider le lecteur à se construire un univers plus en phase avec celui du héros, afin de mieux comprendre ses ambiguïtés psychologiques. L'auteur tente alors de lever le voile du malaise existentiel ambiant, au fur et à mesure qu'un de ses personnage s'interroge sur sa vie intime.

Sami TCHAK utilise aussi la personnification dans ses œuvres, pour mieux illustrer les troubles psychologiques qui gouvernent les corps des personnages qu'il décrit. Cette figure d'animation qui consiste à évoquer un objet ou une idée sous les traits d'un être humain, est utilisée tout au long des récits. Ainsi, les organes corporels possèdent la capacité de dire leurs émotions et leurs envies. Nous avons d'une part, dans *La fête des masques*, l'organe génital d'Alberta (l'amante de Carlos), biologiquement appelé « vagin » qui est vulgairement désigné dans le texte par le terme « con »²⁰⁴, animé des envies qu'Alberta révèle lors de son monologue : « Mon con a ses besoins. Il a ses faïms et ses soifs. Il a ses rages. »²⁰⁵. D'autre part, dans *Place des fêtes*, les organes génitaux qui s'expriment et revendiquent même certains droits, dont le

²⁰³L' expression « gifle intérieure » est ici empruntée à Sony Labou Tansi, qui transcrit le plaisir sexuel ressenti par Chaïdana, l'un des personnages principaux de son roman *La vie et demie*. Sami TCHAK utilise aussi le mot « gifle » dans son texte, pour rester dans le même contexte, afin de désigner la jouissance sexuelle que connaît Carla avec ses amants.

²⁰⁴Idem, p.88

²⁰⁵Idem, p.88

narrateur est le porte-parole :

« Je suis pour qu'on laisse les clitoris en paix, ils ont le droit de vivre, de voter et de revendiquer la parité clitoris-prépuces comme tout le monde. Ils ont le droit de lever le petit doigt comme nos queues aussi à l'Assemblée nationale. »²⁰⁶

Le narrateur renchérit cette conception des organes sexuels et leur donne un statut d'êtres humains, notamment lorsqu'il personnifie le sexe de sa mère dans l'œuvre : « (...) elle parle, maman, en faisant l'amour. Son sexe a une voix, son corps s'exprime en toute liberté »²⁰⁷

Ceci montre que le corps, à travers les diverses manifestations de la sexualité, possède un discours brutal certes, mais un discours bien présent dans l'œuvre. L'auteur personnifie les appareils génitaux de ses personnages, afin de montrer comment ils parviennent à libérer leur corps des désirs refoulés qui les empoisonnent et les emprisonnent dans une prison psychologique qui empêche leur épanouissement social.

Puis, nous distinguons au fil du corpus une écriture subversive parsemée de répétitions qui apportent des précisions sur l'univers dans lequel évoluent les personnages. Cette construction de l'esprit, ainsi que la définit Gérard GENETTE, élimine à chaque occurrence tout ce qui lui appartient. Aussi, un énoncé narratif n'est pas seulement produit, il peut être reproduit, répéter une

²⁰⁶TCHAK (S.), *Place des fêtes*, Op.cit, p.72

²⁰⁷Idem, p.64

ou plusieurs fois dans le même texte, car, « Rien ne m'empêche de dire ou d'écrire : « Pierre est venu hier soir, Pierre est venu hier soir, Pierre est venu hier soir ».»²⁰⁸

De fait, l'écrivain est libre d'opérer un choix parmi plusieurs possibilités. Gérard GENETTE en distingue quatre. Premièrement, le romancier peut opter pour un récit qui consiste à raconter, une fois, ce qui s'est passé une fois. Deuxièmement, il est libre de choisir un récit anaphorique qui consiste à raconter, plusieurs fois, ce qui s'est passé plusieurs fois. En troisième lieu, il peut adopter un récit qui consiste à raconter, plusieurs fois, ce qui s'est passé une fois. Enfin, le romancier a la possibilité de raconter une seule fois ce qui s'est passé plusieurs fois. Ainsi, on remarque que Sami TCHAK a davantage recours aux récits répétitifs qui se sont passés une fois, véritable révélation de ce que nous avons appelé « écriture carnavalesque », à travers laquelle, il raconte souvent plusieurs fois des événements qui se sont produits une seule fois. Or cette forme qui aurait pu sembler « purement hypothétique, rejeton mal formé de l'esprit combinatoire, sans aucune pertinence littéraire », pour reprendre l'expression de Gérard GENETTE, revient systématiquement sous la plume de notre écrivain. Nous sommes là encore en présence d'une innovation scripturale qui sert de fil conducteur à son récit. Mais, là où l'auteur togolais innove, c'est par le côté obsessionnel qu'il transparait dans cette méthode d'écriture. En effet, on relève dans *Place des fêtes*, la répétition du terme « Putain de... » au début de chaque chapitre. Le terme apparaît comme une incantation qui rythme le texte tout en

²⁰⁸GENETTE (G.), *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p.145.

conservant la portée transgressive de l'écriture. De ce fait, Sami TCHAK, par le biais de la répétition, rétablit des rapports entre le texte qu'il produit et la société. Le mot « Putain » dans son roman est symptomatique, car, il permet de reconnaître un « sociolecte » libéral, dont la dimension est le plaisir de la transgression. Le narrateur s'évertue, par exemple, à situer l'identité du héros, en répétant constamment la phase suivante : « mais est-ce que je vous ai dit que mes parents sont nés là-bas et moi je suis née ici ? »²⁰⁹.

De plus, la musique se mêle aussi à l'écriture romanesque pour mieux annoncer la paranoïa des héros. Tout est placé sous le signe de la musique comme pour masquer la déchéance des personnages. Sami TCHAK poursuit, là encore, son obsession des répétitions en rythmant l'ensemble de *La fête des masques* avec, nous l'avons vu, un extrait de la chanteuse Catherine Lara :

« Babylone, c'est la fête au château
on va enfin changer de peau
les masques sont de trop
ils n'auront pas le dernier mot »

Constamment cité dans le roman, ce refrain traduit, chez l'auteur, un désir d'attirer l'attention sur le lien entre les paroles de la chanson et la trame narrative. En effet, lorsque Catherine Lara parle ici de « changer de peau » et des « masques [qui] sont de trop », cela fait écho au travestissement de Carlos (le protagoniste), à son désir d'être une femme, de « changer de peau » pour enfin

²⁰⁹TCHAK (S.), *Place-des-fêtes*, Op.cit, p. 9 ; 10 ; 11;etc

faire tomber le masque qui l'asphyxie tout au long du récit. Ce leitmotiv constitue donc le fil d'Ariane que l'écrivain trace à son lecteur, afin qu'il ne se perd pas dans l'univers trouble de *La fête des masques*.

En outre, dans *Hermína*, la répétition s'emploie comme une réaction pathologique au fil de la narration, car, nous remarquons qu'elle est principalement utilisée à travers l'énoncée d'une phrase prononcée par Heberto, le héros du roman :

« (...) Hermína, son soutien-gorge et son slip au bord dentelé »

Le narrateur introduit souvent de manière abrupte, ce fragment dans des scènes de sexe ou de violences faite à Heberto, pour décrire la psychose dans laquelle il tente d'écrire son roman. Il est hanté par le corps d'Hermína, une belle jeune femme qu'il s'est interdit de salir par l'acte sexuel, et matérialisée par l'image de ses sous-vêtements qui lui apparaît tel un spasme nerveux.

En somme, cette répétition langagière semble être chez l'auteur le symbole d'une volonté inconsciente et constante de dénoncer les frasques d'une société hypocrite et aveugle qui l'entoure, une volonté de choquer le lecteur tout en marquant son esprit, à la façon des maîtres d'écoles primaires en Afrique, dont cache le masque qu'impose la vie et son spectacle faussement joyeux. En fait, la « transgression n'est touchée que par l'écriture qui devient le lieu d'une affirmation sans limites, c'est-à-dire en renvoyant (comme le désir) qu'à elle même et accomplissant ce crime majeur (supérieur au crime qui, d'une certaine manière reconnaissait la loi) de changer la réalité en fiction active dans la

virulence dénude sans relâche le monde du bien et du mal. »²¹⁰La transgression constitue donc le fil conducteur du style scriptural de l'écrivain togolais à travers l'utilisation de plusieurs figures de style, certaines plus explicites que d'autres. Cependant, un dernier point nous interpelle sur la forme d'écriture de notre auteur : le choix des noms de lieux. Cet ultime point semble parfaitement illustrer le désir de subversion et d'innovation du sujet écrivain. Cet acte nous permet de souligner deux principaux groupes de toponymes dans notre corpus, à savoir les toponymes référentiels et les toponymes imaginaires.

V-3) Les toponymes référentiels et oniriques

La toponymie (du grec « topos » lieux et « onoma » noms) est une branche de l'onomastique. Elle se propose de rechercher leur signification, leur étymologie (leur origine), leur évolution, leur rapport avec la langue parlée aujourd'hui. La toponymie dans le corpus nous permet de dégager le malaise psychologique du narrateur à travers l'emploi de noms de lieux, réels ou imaginaires, qui fait référence à l'espace dans lequel le récit évolue et à l'influence de ce dernier sur la trame discursive de l'œuvre. Le relevé des différents toponymes nous montre clairement que l'écrivain oscille entre quatre principaux espaces narratifs dans notre corpus : l'espace africain, l'espace latino-américain, l'espace européen et enfin l'espace onirique.

L'espace africain, tout d'abord, est quasi-présent dans l'ensemble du corpus, tantôt sous forme de clin d'œil, tantôt de manière plus explicite par le

²¹⁰SOLLERS (P.), *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968, p.66

sujet écrivant à travers le récit des différents narrateurs. C'est le cas de la mère du héros de *Place de fête*, qui, harcelé par son fils laisse échapper des confidences sur son passé en Afrique:

« La plus grande expérience de maman, ce fut son séjour au Nigeria²¹¹ au cours des années où des troupeaux entiers de femmes du pays couraient comme des gnous affamés vers le géant de l'Afrique de l'Ouest, le pays où tous les rêves et tous les coups étaient permis. Là-bas, les femmes, mariées chez elles ou non faisaient les putes. Maman, comprenez bien, avait été une pute au Nigeria. « Mes amants-clients étaient surtout des Haoussa. »²¹²

Dans ce passage, hormis le mot « Nigéria » clairement désigné, l'auteur utilise des termes tels que « géant de l'Afrique de l'Ouest » ou encore les « Haoussa » pour désigner le pays et les populations auxquels il fait allusion dans le texte. Or, le terme « Haoussa » désigne d'abord une langue tchadique parlée en Afrique de l'Ouest notamment au Bénin, Burkina Faso, Cameroun, Côte d'Ivoire, Ghana, Niger, Nigeria, Soudan, Tchad et enfin Togo, pays d'origine de Sami TCHAK. L'auteur se sert alors des mots et expressions familières des pays ouest-africains, pour donner plus de réalisme au témoignage de la mère du héros-narrateur. Nous relevons également dans la même œuvre un autre passage où l'auteur contextualise son récit à travers l'emploi de termes référentiels existants :

²¹¹Nous décidons de souligner certains termes des citations de cette page, afin d'illustrer clairement notre argumentation.

²¹²TCHAK (S.), *Place des fêtes*, Paris, Gallimard, p.77-78

« le Nigeria était devenu pour maman et pour les milliers de putes de son pays un paradis si proche ou les rêves de fortune se réalisaient, semblait-il, facilement. Les hommes autochtones bancaient beaucoup pour bouffer du gibier exotique. Mais, vint une année où le Nigeria décida de faire le ménage en renvoyant les Africain(e)s sans papiers comme l'avait fait le Ghana, comme l'avaient fait beaucoup de pays africains (...). L'on avait parlé dans le pays de maman du phénomène Aguégué, du nom d'une banlieue de Lagos. Et les femmes qui revenaient du Nigeria, renvoyées ou parties de leur plein gré, on les appelait « femme d'Aguégué », entendez « chiennes pour tous ». ²¹³

« Aguégué » est un toponyme qui renvoie à une ville du Sud-ouest du Bénin, chef-lieu de la commune du même nom et préfecture du département de OUÉMÉ. Cependant, dans le texte, « Aguégué » fait référence au nom d'une banlieue mal-famée de Lagos au Nigeria. Dans *La sexualité féminine en Afrique*, Sami TCHAK l'évoque en expliquant que cette banlieue était une sorte d'Eldorado pour les femme mariées ou promises au mariage et qui partaient en ville pour y faire fortune à tout prix :

« L'on avait parlé au Togo du « phénomène Aguégué », du nom d'une banlieue de Lagos où s'étaient concentrées beaucoup de Togolaises. Les Togolaises faisaient partie des expulsées ou qui étaient revenues chez elles de leur propre gré étaient surnommé dans certains milieux « femmes Aguégué ». Cette étiquette disait leur mauvaise vie au Nigeria. » ²¹⁴ .

²¹³TCHAK (S.), *Idem*, p.80

²¹⁴TCHAK (S.), *La sexualité féminine en Afrique*, Paris, L'harmattan , p.11-12

Ce terme évoque donc, dans la conscience collective féminine, du moins en Afrique de l'Ouest, un lieu où les mots d'ordre sont le sexe et l'argent. Une banlieue devenue hyperbole de tous les possibles et d'une liberté éphémère située en plein centre d'un ghetto de Lagos.

Ainsi, que ce soit l'emploi de noms de pays africains ou de termes désignant une conscience collective africaine, l'auteur manifeste sa volonté de définir, pour le lecteur, l'espace spécifique dans lequel le ou les personnages évoluent à chaque niveau du récit. Ces toponymes font donc référence à une vision de l'espace africain, chez le sujet écrivain, marquée d'une forte connotation érotique et tragique en même temps. Cependant, si la référence à l'espace africain dans notre corpus confirme l'audace scripturale de l'écrivain à mêler tragédie à érotisme, qu'en est-il de la référence à l'espace latino-américain omniprésente dans son travail d'écriture ?

L'introduction de Cuba comme toponymes référentiels dans l'écriture de Sami TCHAK, nous interpelle à ce niveau de notre réflexion. *Hermína*, le troisième roman de notre écrivain, plonge le lecteur dans l'univers hispanophone de l'Amérique latine. Un texte avec en toile de fond, un Cuba privé de l'aide soviétique et victime du blocus imposé par les États-Unis dès le début de l'installation de Fidel Castro au pouvoir, symbole d'une atmosphère oppressante défavorable à tout épanouissement social et psychologique. Le décor ainsi planté dans le roman, énonce la raison principale de la déchéance de Heberto Prada, le protagoniste de *Hermína*. L'univers hostile dans lequel il vagabonde, encourage sa fuite vers l'Europe qu'il considère, à tort, comme son

Eldorado. Conduit par une « grosse femme » nommée Ingrid Himmler, il fait l'expérience amère de la vie des habitants des cités parisiennes, majoritairement immigrés. Ainsi, à travers les péripéties du héros, Sami TCHAK montre qu'il y a de la souillure aussi bien dans les taudis de Cuba que dans les cités de Paris. Les tendances et les déviances sexuelles décrites à Paris, n'en rien à envier à celle des bas-fonds de Cuba. Tout en soulignant l'espièglerie de l'écrivain, nous pouvons pousser notre analyse en considérant que la référence à Cuba dans *Hermina*, est en réalité une allusion au Togo, son pays d'origine, qu'il quitte pour Paris, en étant instituteur licencié en philosophie comme le héros de son roman :

« 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 »²¹⁵

Cet extrait, à valeur de métaphore, représente donc la situation géographique du Togo. L'érotisation de l'univers romanesque prends ici une dimension symbolique qui marque la volonté de l'auteur à aller au-delà du réalisme. En ce qui concerne le héros de *Hermina*, la fuite de Cuba est une fuite de l'échec. Il considère l'Ailleurs comme une « terre promise », une terre féconde, propice à l'épanouissement de son art. Même s'il ne rencontre pas le succès littéraire qu'il espère avoir après l'écriture de son roman, il garde la satisfaction d'avoir quitté Cuba, le pays de Hermina, à la fois la source de son mal-être et son antidote. Le décor folklorique dessiné par l'espace latino-

²¹⁵TCHAK (S.), *Hermina*, Op.cit, p.153

américain montre alors le caractère provoquant de la plume de l'écrivain. L'atmosphère fortement érotisée dans *Hermina*, ne reflète que l'euphorie générale dans laquelle baignent et se complaisent les personnages-clés, en suivant naturellement leur penchant libertin.

Les toponymes référentiels précédemment présentés arrivent à planter le décor narratif dans les textes de Sami TCHAK, mais quelle est la fonction des toponymes imaginaires dans certains des textes de notre corpus. En effet, la critique littéraire affirme que dans la sociologie du roman, celui-ci est une construction sémantique narrative et non pas une réplique de la réalité. Ainsi, dans notre corpus, *La fête des masques* semble nous offrir un ensemble de toponymes oniriques non négligeable.

En premier lieu, il importe de préciser que le récit de *La fête des masques* se déroule dans un univers entièrement fictif. Le pays où vivent les personnages n'est pas défini, si ce n'est à travers l'expression « Ce-Qui-Nous-Sert-De-Pays », métonymie dont le sens reste à construire. En effet, « Ce-Qui-Nous-Sert-De-Pays » ne semble correspondre à aucun continent, pays, ou culture permettant au lecteur de contextualiser le récit. En fait, il semble être une sorte de « Babylone », où les masques règnent en maître, tel que l'illustre le refrain qui cadence l'ensemble de la narration :

« Babylone, c'est la fête au château
on va enfin changer de peau
les masques sont de trop
ils n'auront pas le dernier mot »

Les termes « Ce-Qui-Nous-Sert-De-Pays » et le refrain sus-cité, semblent tous deux faire référence à la ville de Babylone²¹⁶. Il est important de rappeler que la ville de Babylone avait une forte valeur symbolique dans la Bible, car elle y était considérée comme étant le symbole de la corruption et de la décadence humaine. Cette image négative du terme Babylone a traversé le temps. Ainsi, divers mouvements messianiques et millénaristes des États Unis actuels utilisent encore la métaphore babylonienne pour qualifier l'origine de ce qui est vécu comme une persécution, New York est parfois désignée comme une « Babylone moderne »²¹⁷. On retrouve aussi cet emploi du nom de la ville antique pour condamner l'oppression et la corruption dans des discours du mouvement Rastafari²¹⁸ et de différents styles musicaux (reggae, rap). De ce fait, on peut souligner que le choix de ce topos pour faire référence à « Babylone » n'est pas anodin chez l'écrivain togolais. « Ce Qui Sert De Pays » n'est donc qu'une Babylone pétrie de corruption et de déchéance humaine, où les masques de ses habitants finissent par tomber peu à peu afin de les laisser face au reflet misérable de leur vie, comme nous le révèle le texte ci-dessous où le narrateur décrit Carlos devant son reflet :

« Il se plaça devant la glace, et là, chose curieuse, il vit, en plein sur son visage, comme un masque de chair, le visage du capitaine Gustavo. (...) Je

²¹⁶Babylone était une ville antique de Mésopotamie, l'actuelle Irak.

²¹⁷JOUTARD (Ph.), *L'empire du Mal*, dans *L'Histoire* n°301, Septembre 2005, P.44-45.

²¹⁸Le mouvement Rastafari ou « rasta » comme ses membres ont coutume de se désigner, est un mouvement de pensée originaire des Caraïbes. Il est assimilé pour certains à une religion et pour d'autres à une philosophie ou à un syncrétisme pour ses références à la Bible. Ils se donnent pour but de vivre selon leurs lois et non selon celles mise en place par les institutions « corrompues » des « serviteurs de Babylone » qu'ils rejettent.

deviens fou, pensa-t-il, je vois Gustavo sur mon visage. Il décidait de lire. La grande littérature vient à vous de tous les fantômes existentiels, songea-t-il au moment où il ouvrit *La mort à Venise* de Thomas MANN. »²¹⁹

L'auteur use ainsi de ce toponyme imaginaire pour décrire, au plus près de la réalité, l'univers malsain dans lequel évolue l'ensemble des personnages de son roman et partant l'évolution de toute la trame du récit. Ne se limitant pas au nom imaginé du lieu où se passe l'action dans l'œuvre, l'écrivain met également l'accent sur le nom de certains lieux clés du récit. En effet, on peut lire dans *La fête des masques* la désignation d'un lieu macabre dénommé « La lagune des Morts »²²⁰ :

« la lagune des Morts était un peu en retrait des habitations, vers la forêt sacrée. Personne ne s'y aventurait la nuit depuis que cette lagune avait mérité sa réputation de « maison des âmes mortes », depuis le jour où l'on y avait découvert un nombre important de cadavres. Des corps. Des morts. Pendant des jours, ils étaient restés au fond de l'eau, puis, un matin, la tête de l'un d'eux avait émergé comme pour faire la nique aux vivants. C'est cette tête qui avait permis au pays et au reste du monde de découvrir le peuple sous-marin, le peuple des cadavres aux traits anéantis par le temps et l'eau. »²²¹

Ce toponyme onirique nous permet ici de montrer comment l'auteur s'évertue à plonger le lecteur dans un monde macabre où la vie et la mort se côtoient constamment. Aussi, ce mélange donne-t-il naissance à un univers scriptural

²¹⁹TCHAK (S.), *La fête des masques*, Paris, Gallimard, p.11-12.

²²⁰Op.cit, p.67.

²²¹Idem.

lugubre, pétri de sang et de sperme. On ne peut ainsi s'empêcher, à ce niveau de l'analyse textuelle de notre corpus, de relever la forte utilisation de métaphores récurrentes par l'écrivain. De l'écriture carnavalesque aux toponymes référentiels et oniriques, en passant par la rhétorique rebelle de l'écrivain togolais, nous avons là une écriture transgressive parsemée de « métaphores obsédantes », au sens où l'entend Charles MAURON. Nous notons ainsi la forte répétition des thématiques de la sexualité et de l'angoisse dans le corpus, sans oublier l'érotisation permanente de l'écriture au fil des textes ou encore les noms des lieux qui nous font voyager en Afrique, en Europe et en Amérique latine grâce à son imagination débordante.

Tout ceci révèle au fil de notre étude, un écrivain en proie à des préférences scripturales marquées par une volonté notoire de déranger le lecteur, de le bousculer dans ses certitudes physiques, psychologiques, sexuelles et intellectuelles. Mais, pourquoi ce goût récurrent pour ce réseau de métaphores dans les trois œuvres de notre auteur ? Cette fantaisie imaginative ne serait-elle pas la manifestation de l'Inconscient de l'écrivain, qui fait tomber son masque et entraîne le lecteur à faire de même vis à vis des règles sociales et traditionnelles considérées à tort comme incontestablement acquises ? Les influences sociales et sociologiques de l'écrivain ne seraient-elles pas à l'origine de cette écriture transgressive, porteuse d'un message subversif dans un monde dit moderne où Thanatos se normalise et devient la seule voie d'une liberté physique et psychologique tant recherchée ?

D'où l'idée de la manifestation inconsciente, d'un phénomène ou d'un

événement personnel qui aurait marqué la vie de Sami TCHAK. L'existence potentielle d'un « mythe personnel » dont les « avatars sont interprétés comme l'expression de la personnalité inconsciente [et dont] les résultats ainsi acquis par l'étude de l'œuvre sont contrôlés par comparaison avec la vie de l'écrivain. »²²². Mais, avant tout, il nous faut identifier clairement le mythe personnel de Sami TCHAK et ses « avatars » avant de l'interpréter et d'en vérifier la source dans l'analyse biographique. Ceci, avant de décrypter le message transmis par l'adoption d'une écriture de la transgression chez Sami TCHAK, écrivain africain dit de la « nouvelle génération ».

²²² MAURON (C.), *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1995, p. 33

**TROISIEME PARTIE : « CONTRÔLE
BIOGRAPHIQUE » ET INTERPRÉTATION DU
MYTHE PERSONNEL DE L'ÉCRIVAIN**

À ce niveau de notre travail de recherche, nous avons démontré dans les parties précédentes, et ce à travers l'analyse des personnages clés et des principales instances narratives de notre corpus, qu'il existe un lien de plus en plus évident entre le texte et un certain nombre de souvenirs inconscients propres au sujet écrivain. De ce fait, la troisième et dernière partie de notre travail a pour objet d'identifier les souvenirs de l'Inconscient de Sami TCHAK que le critique français Charles MAURON désigne par « mythe personnel » dans son introduction à la psychocritique de l'œuvre littéraire. Selon lui, « les réseaux d'association obsédantes une fois constatés, on ne peut honnêtement en rester là. Il faut, à titre d'hypothèse, en proposer une explication. »²²³

Cette ultime partie consistera donc à désigner et à interpréter le « mythe personnel » de l'auteur de notre corpus. Le problème de son interprétation se ramène ainsi à celui de toute entreprise scientifique, à savoir rechercher son origine et tâcher de comprendre son fonctionnement. Il s'agira donc pour nous de faire apparaître les souvenirs inconsciemment refoulés par le Moi social de Sami TCHAK, puis, de tenter de révéler les motifs réels de cette opération psychique et son impact sur son génie créateur, avant d'en proposer l'interprétation par l'analyse de son milieu social pendant la période de naissance de sa vocation d'écrivain.

En effet, cette entreprise correspond aux deux dernières opérations de l'approche psychocritique de l'œuvre littéraire selon Charles MAURON : « 3-

²²³ MAURON (C.), *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1995, p.107

Le mythe personnel et ses avatars sont interprétés comme expressions de la personnalité inconsciente de son évolution. 4- Les résultats ainsi acquis par l'étude de l'œuvre sont contrôlés par comparaison avec la vie de l'écrivain. »²²⁴

Ces ultimes étapes de la psychocritique de MAURON nous permettront ainsi d'établir l'influence manifeste des événements marquants de la vie de notre écrivain lors de la naissance de son « Moi créateur ». De fait, on s'interroge alors sur les véritables intentions de cet écrivain de la troisième génération (au sens où l'entend Jacques CHEVRIER) qui aborde de plus en plus la problématique du mal-être existentiel, par le biais de la description de personnages psychologiquement torturés, de corps névrosés dotés d'une sexualité aussi exubérante qu'impressionnante. Pour ce faire, notre analyse s'articulera principalement autour de trois chapitres respectivement intitulés : « Éléments biographiques et origine potentielle du mythe personnel », « Mythe personnel de Sami TCHAK et possibilité de sens » et enfin « Vers un nouvel espace littéraire francophone », pour tenter de montrer comment l'extravagance de l'écriture samitchakienne contribue à l'avènement d'un re-questionnement sur les canons de la littérature francophone d'Afrique noire aujourd'hui, et partant, du statut actuel de l'écrivain africain.

²²⁴ Idem, p.32

CHAPITRE VI : Éléments biographiques et origine potentielle du mythe

Interpréter le « mythe personnel » d'un auteur, nous conduit, comme pour toute autre analyse scientifique, à rechercher son origine et à comprendre son mode de fonctionnement chez le sujet écrivain. En effet, selon Charles MAURON, le mythe personnel trouve très probablement son origine dans la biographie de l'auteur du corpus analysé. Chez un artiste concret, précise-t-il « ses préoccupations et ses angoisses se partagent bien en deux groupes : création d'une part et, d'autre part, relations humaines, dans la maison ou sur le marché. De ces groupes de fonctions, le second est le plus général. L'homme a normalement une famille, un métier, une cité. »²²⁵

Autrement dit, bien que connu et reconnu en tant qu'artiste, l'écrivain est d'abord un sujet social qui est né et vit dans un milieu socioculturel et familial qui participe progressivement et souvent de manière inconsciente à la construction de sa personnalité, de l'enfance à l'âge adulte.

Partant de ce postulat, il s'agira d'entreprendre une étude analogique du passé socioculturel et familial de l'auteur, puis des conditions d'apparition du mythe personnel qui semble avoir stimulé le choix de sa vocation d'écrivain, ceci, avant de démontrer l'impact de ce mythe sur l'expression de son art et la portée littéraire de son écriture « balafrée ».

²²⁵ Ibidem, p. 227.

VI-1) Contexte historique et socioculturel

Dans toute œuvre littéraire, le retour au passé (analepse) nous permet de voir à quel moment se forge véritablement la personnalité d'un personnage. Ce procédé stylistique nous interpelle beaucoup à ce niveau de l'analyse, car, il nous amène à étudier la personnalité de notre écrivain à travers un retour au passé, caractérisé par l'analyse des conditions d'éclosion de sa vocation d'écrivain. En effet, un retour à certaines périodes clés du passé de Sami TCHAK, sur les influences potentielles de son Inconscient de son Moi créateur, peuvent nous permettre de mieux éclairer le choix scriptural et thématique, peu ordinaire, que l'on sait de l'écrivain :

« [...] le texte littéraire est un champs qui ne peut être entièrement exploré. Notons à cet effet que l'œuvre n'est ni un énoncé exclusivement conscient ni une réflexion entièrement inconsciente. Elle se situe entre ces deux aspects. Sa dimension inconsciente vaut autant que le texte consciencieusement élaboré. Même s'il faut admettre cependant que l'inconscient de l'œuvre littéraire est le socle de l'écriture. Celui-ci s'interprète comme étant « *le feu intérieur* » qui inspire l'écrivain. »²²⁶

Il ne s'agit pas, ici, de faire une simple analyse linéaire de la biographie de l'auteur, mais plutôt une analyse des ressemblances entre certains éléments de la vie de l'auteur et les principaux réseaux d'association d'idées, présents dans la

²²⁶ KEITA (M.), *Approche psychocritique de l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo*, Université Paris-Est, Thèse soutenue en 2011, p. 11

quasi-totalité de ses œuvres. La récurrence de ces réseaux dans l'écriture de l'écrivain, lui donne son caractère inconscient et obsédant, rendant ainsi possible l'existence d'un mythe personnel chez ce dernier. Ainsi, bien que notre corpus de recherche ne soit composé que de quelques unes des œuvres de l'auteur, il n'en demeure pas moins riche de métaphores obsédantes et de réseaux d'association d'idées que l'on retrouve dans d'autres romans du même auteur.

Ce raisonnement inductif nous autorise donc à analyser les œuvres de notre corpus de base, qui nous semble les plus illustratives de notre hypothèse de recherche et, ainsi amener le lecteur à s'interroger sur le corpus général de l'auteur. En effet, dans ce dernier il existe certes divers genres littéraires, mais aussi plusieurs personnages principaux et secondaires, dont l'auteur varie plus les noms qu'il ne les change en réalité. Ainsi, nous pouvons affirmer avec MAURON que

« (...) dans chaque cas, et quel que soit le genre littéraire, l'application de la méthode révèle la hantise d'un petit groupe de personnages et du drame qui se joue entre eux. Ils se métamorphosent, mais on les reconnaît et l'on constate que chacun d'eux, déjà, caractérise assez bien l'écrivain. »²²⁷.

En d'autres termes, la créativité de l'auteur serait inconsciemment influencée par de potentiels souvenirs d'événements marquants de sa vie, ce qui nous conduit à jeter un regard analogique sur le passé de l'écrivain franco-togolais Sami TCHAK.

²²⁷ Ibid, p.209

Tenter de trouver les origines du mythe personnel de notre écrivain à travers l'étude des éléments importants de sa vie, revient à étudier le lieu social et familial dans lequel il a forgé sa personnalité, depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte, ou plus précisément jusqu'à son premier contact sérieux avec l'écriture. Présenter la vie et l'œuvre de Sami TCHAK est une démarche qui vise à saisir d'une part, l'univers social de ce dernier qui selon nous, reste inconsciemment gravé dans sa production littéraire, et, d'autre part, de voir le monde à travers son regard d'écrivain afin de mieux cerner son originalité scripturale. Ainsi, Sami TCHAK se présente lui même comme étant « Aboubacar Sadamba Tcha-Koura, dit Sami Tchak, un homme de l'ethnie tem du Togo, de clan Nintchè. Mais, surtout [...] une part de l'Homme »²²⁸. Puis, présente ses parents comme suit :

« Salifou Tcha-Koura est mon père, mais dans notre petit village de Kamonda-Bowounda, tout le monde l'appelait Metchéri, surnom ayant probablement un lien avec son métier, auquel il devrait son autre titre : Kolou, c'est-à-dire forgeron en tem, notre langue maternelle.[...] Alimatou Essowavana Ouro-Gnawou est ma mère, décédée alors que je venais d'avoir douze ans, en 1972 »²²⁹.

Ainsi, Sadamba TCHA-KOURA, dit Sami TCHAK, est né en 1960 à Kamonda-Bowounda, village situé près de Sokodé, au centre du Togo. De 1983 à 1986, suite à l'obtention d'une licence de philosophie à l'Université de

²²⁸TCHAK (S.), « Le pseudonyme et la mort » in *La couleur de l'écrivain*, Paris, La Cheminante, 2014, p.23

²²⁹Ibid, p.17

Lomé, la capitale du Togo, c'est le départ pour la France. Sadamba Tcha-Koura y poursuit des études de sociologie et y obtiendra plus tard son doctorat à la Sorbonne. C'est en 1988 qu'il publie sous son véritable patronyme *Femme infidèle* aux Nouvelles Éditions Africaines au Togo : un roman dans lequel il s'attaque déjà aux dures réalités sociales des populations pauvres du Togo. En l'occurrence, celles de déracinés venus en ville provoquer leur chance. Quelques années après, c'est tout à fait par hasard qu'il se rend à Cuba, où il était invité pour un colloque sur les religions afro-cubaines. L'île sera, durant sept mois, le cadre de recherches d'ordre sociologique sur la prostitution. Ces recherches participent ainsi à la publication en 1999, sous le nom de Sami TCHAK, d'un essai de sociologie aux éditions L'harmattan : *La sexualité féminine en Afrique*. Il publie ensuite, dans la même année et chez le même éditeur, *La prostitution à Cuba. Communisme, ruses et débrouilles*, préfacé par l'écrivain cubain Eduardo MANET. Son désir de s'ouvrir à d'autres cultures le conduit par la suite, au Mexique, puis en Colombie, deux voyages qui influenceront considérablement ses espaces narratifs. Son essai, *L'Afrique à l'épreuve du sida* (2000-2001) paraît chez L'harmattan, puis le roman *Place des fêtes* (2001), publié aux éditions Gallimard, nous offrent une plongée inédite dans le terrible quotidien d'un immigré africain en France, avant de sortir en 2003, la sortie de *Hermína*, chez Gallimard. Dans ce roman, comme dans ceux qui suivront, une Amérique latine sulfureuse, imprécise et empreint de références africaines très subtiles, servira de toile de fond.

En 2004, Sami TCHAK remporte le Grand prix littéraire d'Afrique

noire, pour l'ensemble de ses écrits : essais, romans mais aussi articles publiés dans des revues scientifiques. Il sort dans la même année, *La Fête des masques* aux éditions Gallimard. Trois ans après, c'est une nouvelle consécration de l'écrivain togolais, avec la remise du Prix Ahmadou KOUROUMA le 3 mai au salon du livre africain à Genève pour *Le paradis des chiots*, paru en 2006 aux éditions Mercure. Ce roman, tout comme *Filles de Mexico*, qui paraît l'année suivante chez le même éditeur, a pour cadre un bidonville d'un pays d'Amérique latine. Pour Sami TCHAK, le monde de la rue est, en effet, le révélateur d'une réalité qui dérange. Attirante et inaccessible à la fois, la rue devient l'espace privilégié des corps névrosés qui déambulent dans les romans de notre écrivain.

Par la suite, il publie en 2011, toujours aux éditions Mercure, *Al Capone le Malien*. Considéré comme étant « le livre de la maturité d'un écrivain au sommet de son art »²³⁰, ce texte est une véritable plongée dans les eaux troubles de la corruption et des trafics en Afrique. Sami TCHAK réactivera les liens entre le continent noir et l'Amérique latine dans un roman dont l'histoire se déroule dans un village africain non loin de la ville colombienne de Carthagène. Pour finir, la dernière parution en date de notre auteur est un essai littéraire paru en août 2014 aux éditions La Cheminante, dont le titre est *La Couleur de l'écrivain*. On note, ici, la maturité de la plume de Sami TCHAK dans ce texte où la couleur de la peau fait place à la couleur des émotions, des sensations et des fantasmes que l'écrivain tente de transcrire à

²³⁰TIRTHANKAR (C.), *Le livre de maturité de Sami TCHAK*, article publié sur RFI.FR, 26 avril 2011

travers la description de petits récits surprenants qui transportent le lecteur dans ce qu'on pourrait qualifier de "petites parenthèses de vies intimes".

En clair, les textes de Sami TCHAK, semblent nous montrer que le corps, à travers la manifestation de ses désirs sexuels, est alors composé de plusieurs informations codées sur l'individu qui le possède et que le décodage de ce dernier deviendra aujourd'hui un élément-clé dans la désignation du projet littéraire de l'écrivain africain francophone contemporain.

Afin de mieux comprendre les conditions sociales d'émergence de l'acte d'écriture de notre auteur, et de montrer l'impact qu'elles auront sur son écriture, il nous faut entreprendre une brève historiographie du Togo : de l'histoire de son peuplement, à travers la description des différents flux migratoires des principaux groupes ethniques du pays et la présentation de la triple colonisation qu'a connue ce pays.

Selon Robert CORNEVIN²³¹, ancien administrateur colonial français et historien de l'Afrique, le peuplement du Togo est d'abord marqué par les Bassari, les Tamberma et les Kabyé. Ces derniers fondent certaines villes qui portent encore des noms haoussa comme *Sansanen Mango* et *Gerin Kouka* dite « la ville du baobab ». Dans le nord, les Gourma sont donc islamisés et les Kotokoli s'installent autour de Sokodé et les Tyokossi dans la région de Mango. Le centre et le sud du pays subissent les conséquences de la montée en puissance des Bariba du Bénin ainsi que du royaume de Dahomey et des Ashantis du

²³¹CORNEVIN (R.), *Histoire du Togo*, Paris, 1969, p.310

Ghana. Le Togo a été ainsi parcouru par des vagues de migrations successives, qui donnent au pays sa configuration ethnique actuelle.

À partir du XVI^e siècle, les Portugais arrivent aux côtes togolaises et y pratiquent un commerce actif à partir de la traite négrière qui se développe au XVII^e siècle, autour du comptoir de *Petit-Popo* (actuel Anécho). Par la suite, au XVIII^e siècle, les Danois s'implantent, suivis, à partir des années 1780–1800, par de nombreux «Brésiliens», anciens esclaves libérés et rapatriés du Brésil ou descendants de Portugais installés au Togo, qui participent aux échanges côtiers. L'on remarque d'ors et déjà que l'histoire du Togo nous montre bien la présence latine dans le pays et l'on peut en déduire la présence de leur traces culturelles chez les populations togolaises au fil des siècles. Ceci peut constituer un début d'explication à l'attention particulière que porte notre écrivain pour l'univers latino-américain dans la majorité de ses œuvres. Mais nous n'en sommes pas encore là. Ainsi, outre l'installation des Portugais sur les côtes togolaises, le pays est historiquement marquée par une triple colonisation qui commence au XIX^e siècle avec l'Allemagne.

Parallèlement, en mai 1956, un référendum est organisé dans le Togo britannique, qui approuve – hormis dans les zones éwé – son rattachement à la Gold Coast, promise à une indépendance rapide. Les partisans de Nicolas GRUNITZKY gagnent du terrain lorsque, le 1^{er} septembre 1956, après une consultation référendaire, la France proclame la République autonome du Togo. Le Togo sous mandat français devient de ce fait, une République autonome en 1957. Le 27 avril 1958, les élections législatives, contrôlées par

l'ONU, aboutissent à un revirement de la situation: Sylvanus OLYMPIO remporte le scrutin et devient président de la République Togolaise.

C'est le 27 avril 1960 que le Togo accède à l'Indépendance. Au même moment, le président Sylvanus OLYMPIO met en place un régime présidentiel autoritaire qui suscite le mécontentement populaire. Aussi, en janvier 1963, il est renversé et tué lors d'un coup d'État militaire dirigé par Étienne GNASSINGBE EYADEMA, qui ramène Nicolas GRUNITZKY au pouvoir. Mais, celui-ci ne parvient pas à assurer au pays un régime stable et démocratique. L'armée prend donc le pouvoir en janvier 1967 et Étienne GNASSINGBE EYADEMA devient chef de l'État togolais. Dans les années qui suivent, son parti politique, le Rassemblement du Peuple Togolais (RPT), est érigé en parti unique et le président EYADEMA fait échouer deux coups d'État, en 1970 et en 1977, avant d'officialiser le régime de parti unique (Constitution de 1979) dans le pays. Dans les années 80, le régime amorce une ouverture à des élections à candidatures multiples.

Trois ans plus tard, le « phénomène Aguégué » fait son apparition dans le pays. En effet, le 17 janvier 1983, un décret d'expulsion des immigrés clandestins²³² au Nigéria est annoncé et un million d'immigrés sont expulsés dont des femmes togolaises de tout âge et de toute ethnie parti chercher fortune loin de leur village et de leur foyer dans les grandes villes nigérianes à travers divers métiers comme celui de prostituée. Le renvoie de force de ces femmes

²³² *L' Afrique rejette ses propres immigrés* Par Marc-Antoine Pérouse de Montclos, décembre 1999. (http://www.monde-diplomatique.fr/1999/12/PEROUSE_DE_MONTCLOS/3452)

dans leur pays d'origine est un événement des plus marquant au Togo et partant, pour notre auteur qui en fera allusion dans son essai littéraire sur *La sexualité féminine en Afrique* (1993). Âgé alors de 23 ans, Aboubacar Sadamba TCHA-KOURA promène son regard sur une société togolaise en perpétuelle métamorphose rythmée tantôt par des coups d'états déjoué ou presque, par le président Étienne GNASSINGBE EYADEMA et la face cachée des « petits boulots » des femmes togolaises quittant le village pour la ville afin de faire fortune :

« (...) j'avais eu l'occasion d'observer, en adolescent, puis en adulte, les mœurs dans mon village où le retournais régulièrement (...) J'étais un enfant du village. Mais mon contact avec la civilisation urbaine changea mon regard sur les rapports entre les deux sexes, sur la situation des femmes, sur leur condition sociale. »²³³

En somme, c'est durant la transition de l'adolescence à l'âge adulte que se manifestent réellement les premières frustrations de Sami TCHAK, encore appelé Aboubacar Sadamba TCHA-KOURA .

Cette phase renvoie à la théorie freudienne des différents stades de l'évolution psychique de l'être humain. En effet, dans ses travaux sur la séduction, Sigmund FREUD affirme que « les événements sexuels infantiles, aussi traumatisants soient-ils n'induisent pas une pathologie immédiate, mais qu'ils ont un effet retardé. Ce mécanisme fait référence à la notion fondamentale

²³³ TCHAK (S.), *La sexualité féminine en Afrique*, Paris, L' Harmattan, p.9

de l'après-coup »²³⁴. Autrement dit, selon Sigmund FREUD, les possibles événements sexuels marquant d'un individu n'entraînent pas immédiatement un traumatisme chez la victime, mais cette dernière les dissimule inconsciemment pour en libérer les symptômes à l'âge adulte. C'est ce phénomène que Sigmund FREUD désigne donc par la notion de « l'après-coup »²³⁵. Cette notion quasiment présente tout au long de l'œuvre de FREUD, est toujours invoquée dans les mécanismes de déclenchement de la névrose comme remaniement des fantasmes inconscients qui acquièrent leur véritable puissance traumatique à distance du refoulement d'origine. En d'autres termes, cette notion fait référence à des névroses déclenchées dans la vie adulte et dont le traumatisme prends sa source dans l'enfance ou l'adolescence. Ces symptômes sont alors visibles à travers la matérialisation de fantasmes inconscients ou de désirs sexuels inavoués. C'est en ce sens que le souvenir d'enfance devient un élément déterminant dans la vie de l'être humain. Il est important ici que nous précisions que l'allusion à cette référence psychanalytique de FREUD n'est pas dans le but de démontrer d'une quelconque manière que se soit que Sami TCHAK aurait subit un traumatisme sexuel infantile. Mais nous souhaitons plutôt attirer l'attention du lecteur sur la notion « d'après-coup » et de refoulement d'un événement marquant dans l'enfance ou l'adolescence d'un sujet adulte. Ce qui nous intéresse ici est la manière dont le phénomène de « l'après coup » se manifeste chez l'adulte traumatisé dans son enfance par un événement aussi bien social que familiale et dans notre cas de ses manifestations dans l'écriture.

²³⁴ FREUD (S), *L'hérédité et l'étiologie des névroses*, (1896, publié directement en français) in *OCFP*, p.118

²³⁵ Idem.

Aussi, concernant notre auteur, que se soit dans *La fête des masques*, *Place des fêtes ou Hermina*, les personnages font toujours référence au passé, à un ou plusieurs événements marquants ou traumatisant de leur enfance mouvementée qui, au fil de la narration, se trouve être la cause de nombreux traumatismes psychologiques. *La fête des masques* présente par exemple certains personnages psychologiquement perturbés qui ne peuvent décrire leur mal-être qu'à travers le langage subtil de leur corps. L'un des personnages le plus percutant de ce texte reste Carlos. Ce protagoniste en proie à la détresse de ne pas être une femme, se situe à cheval entre deux mondes qui s'opposent radicalement, à savoir le monde féminin et le monde masculin :

« Quand Carla décida ce jour là de me déguiser en femme, comme si elle avait, enfin accédé à mon monde intime nourri d'elle, Barbara, me revient à l'esprit, avec son charme magique qui a dû conquérir le monde entier. Barbara, Barbara, Barbara, la chauve-souris qui déployait ses ailes fines dans le firmament de mes obsessions »²³⁶.

Par ailleurs, un événement insignifiant bascule le personnage dans une confusion totale entraînant un déséquilibre entre ces deux entités intérieures. Cet événement se lit dans la réplique d' Alberta à Carlos après leurs ébats sexuels :

« -Tu en veux plus ? Demanda Carlos.
-Non, pas ça ! Vous ne m'avez rien fait !

²³⁶TCHAK (S), *La fête des masques*, op.cit, p.51

Il crut comprendre ce qu'elle avait voulu dire par « Vous ne m'avez rien fait » : trop petit, donc rien ressenti ! Trop petit ! Trop, trop petit ! Minus. Vous voyez donc ? J'ai pris sur moi pour couler sur la pente de son désir. Et bang ! Un coup sur ma gueule ! Elle m'a traitée de trop petit ! Trop petit ! »²³⁷

Ce passage montre comment Alberta ramène inconsciemment les traumatismes infantiles de Carlos à la surface de son corps. Cette phrase résonne dans la tête de ce dernier comme un échos, une fausse note de musique qui déclenche le trauma de son enfance :

« Mais il n'avait pas franchi le seuil qu'une voix en lui avait tonné : « Mou ! Veule ! » Cela lui rappela alors son père, et il entendit clairement ces mots : « Homme mou, homme mou, homme mou »²³⁸

Ainsi, Carlos retourne dans son enfance traumatisée par un père en mal d'avoir un seul fils qui n'est en rien le macho qu'il aurait souhaité avoir. La féminité du physique de Carlos suscitant le mépris de son père, pousse ce dernier à lui rappeler sans cesse qu'il n'est pas un homme. C'est ce rabaissement incessant qu' Alberta fait resurgir dans le psychisme de Carlos et le plonge dans le souvenir d'une des scènes humiliantes que lui affligeait son père dans l'enfance :

« (...) mon père me disait, ironique, que je tenais trop de ma mère pour que ma parole pût faire frémir un moineau. « La femme que tu épouseras te pissera dessus, tu n'es pas un homme. Mais, écoute-toi parler ! Tu es tout

²³⁷Idem, p.26

²³⁸Ibidem, p.28

sauf un homme, disons un homme mou, un homme très mou, très, très mou. Un mollusque, rien d'autre que ça ! N'importe quelle vulgaire femelle te dominera. Tu es ma honte. » Et si de tels mots ne suffisaient pas à me faire pleurer, il s'approchait de moi pour me glisser dans l'oreille : « Et puis ce truc minuscule, hein ? Aucune femme ne m'a fait l'insulte de m'avoir avalée sans douleur. Aucune. Mais toi, avec ça, tu peux passer à travers le chas d'une aiguille ! Alors, dans la boue tiède d'une femme, tu te perdras dans l'océan ! Pauvre Carlos ! Tu as dû te présenter à Dieu au moment où il ne lui restait plus de pâte à faire des queues, hi ho ha ! »²³⁹

Le personnage se situe à la fois dans le bonheur d'avoir quelques signes physiques féminins (comme sa voix féminine) ; mais, également dans la frustration de ne pas être un homme complet avec tous les attributs sexuels virils que cela comporte. Carlos, sujet aux critiques et aux moqueries morphologiques que lui inflige son père, et à la métamorphose que lui impose sa sœur ; ce dernier déambule dans le texte à la recherche d'une identité fixe et acceptée de tous.

Par ailleurs, *Place des fêtes* présente un personnage-narrateur dont la satisfaction des désirs sexuels brise toutes les barrières de la morale et de l'éthique. Contrairement au protagoniste de *La fête des masques*, celui de *Place des fêtes* trouve les origines du malaise de son corps dans la relation surprenante que ce dernier entretient avec sa mère dans l'enfance. En effet, cette dernière confie tout ses fantasmes, ses envies et ses rapports sexuels au jeune narrateur :

²³⁹Ibid, p.49 à 50

« Maman, « Maman, entre nous, tu as commencé à baiser avant même de naître. Et tu baisses avec le monde entier depuis avant de naître. Maman, ne me prends pas pour une gourde. Dis-moi ce qui a fait de toi cette femme aux mille feux d'artifice aux fesses (...). J'ai besoin de connaître, putain ! » Quand tu harcèles ta propre mère avec une telle virilité, elle devient faible et se livre sans pudeur. Alors, maman ouvrit ses rondeurs intimes et me laissa pénétrer librement dans sa vie chaude. »²⁴⁰

Cette relation intime entre le narrateur et sa mère fait disparaître la barrière éthique du Surmoi freudien qui empêche une quelconque relation sexuelle entre la mère et l'enfant. L'ébranlement de cet obstacle psychologique donne l'occasion au narrateur de fantasmer sur sa mère : « Maman, ma salope de mère, je ne vous le cache pas, je l'ai dans la peau comme un virus »²⁴¹. Les multiples confidences intimes que la mère du narrateur fait à ce dernier, donne naissance à cet irraisonnable et insatiable appétit sexuel dont il fait preuve tout au long du récit. Il devient de ce fait, un personnage troublé par l'intense activité sexuelles de sa mère, source de son activité sexuelle incontrôlée dans le récit.

Nous pouvons voir ici qu'un événement insignifiant peut entraîner la réminiscence d'un souvenir d'enfance marquant pouvant déclencher une névrose traumatique. Ce processus, proche de la théorie de « l'après-coup » de Sigmund FREUD permet donc de réactiver la ou les scènes traumatisantes refoulées et de mobiliser le Moi à une riposte défensive dans le but de

²⁴⁰ TCHAK (S), *Place des fêtes*, op.cit, p.74 à 75

²⁴¹ Idem, Op.cit, p.70

l'extérioriser.

En ce qui concerne notre auteur, l'événement le plus marquant de son adolescence semble être le débarquement brutal et humiliant des prostituées togolaises expulsées par les autorités nigérianes. En effet, la récurrence de la description de cet événement dans ses productions littéraires aussi bien imaginaires (*Place de fête*) que sociologiques (*La sexualité féminine en Afrique*) démontre l'impact de ce souvenir dans son psychisme et ne peut s'empêcher de l'extérioriser volontairement ou involontairement dans son écriture. L'on pourrait croire que cet événement est en réalité la source qui tisse le fil d'Ariane que notre écrivain ne cesse inconsciemment de suivre, même s'il tente parfois de créer certaines variations qui ne l'éloignent pas vraiment de ce fil invisible mais réellement obsédant, d'où la naissance d'un « mythe personnel » chez le sujet écrivain. Ainsi, bien que le contexte historique et socioculturel dans lequel a grandi Sami TCHAK nous apporte plus de lumière sur les possibles origines de son mythe personnel ; qu'en est-il de l'omniprésence de l'univers latino-américain que l'on peut constater dans la plupart des œuvres de Sami TCHAK ? Pourrait-il nous aider à mieux désigner, comprendre et décrire les manifestations de ce phénomène psychique chez le sujet écrivain ?

VI-2) Influence de l'espace latino-américain.

En 1980 Aboubacar Sadamba TCHA-KOURA est un jeune étudiant en

philosophie à l'Université de Lomé, la capitale de son pays d'origine le Togo. Il y obtient, trois ans plus tard, sa Licence en philosophie puis enseigne cette matière durant trois ans au lycée de Sokodé. C'est en 1986 qu'il s'envole pour la France avec une bourse d'étude de Doctorat en sociologie et deux ans plus tard (1988), il publie sous son vrai nom, son premier roman *Femme infidèle*, dans lequel il s'attaque aux dures réalités sociales des populations pauvres du Togo. En l'occurrence celles des femmes déracinées (de gré ou de force) de leur village pour aller courir leur chance dans les grandes villes. Ensuite en 1993, après l'obtention de son Doctorat en Sociologie à la Sorbonne (Paris V), il se rend à Cuba (en 1996) où il est invité pour un colloque sur les religions afro-cubaines. L'île sera, durant cinq mois, le cadre de ses recherches sociologique sur la prostitution :

« Au cours de mon séjour de recherche à Cuba, j'ai eu la chance de me rendre au Mexique et en Haïti où j'ai visité par intérêt intellectuel des lieux chauds. Après cette expérience américaine dans ma vie, j'ai renoncé à poursuivre mes recherches sur la prostitution des Togolaises au Burkina Faso. Mais, j'ai décidé d'écrire un livre sur les comportements sexuels des femmes africaines. En me basant sur mes propres expériences et sur les expériences des personnes que j'ai rencontrées au Togo, au Burkina, en France, etc, ce travail m'a semblé possible. »²⁴²

Et, effectivement, il publiera en 1999, *La prostitution à Cuba. Communisme, ruse et débrouilles* (préfacé par l'écrivain cubain Edouardo

²⁴² TCHAK (S.), *La sexualité féminine africaine*, Paris, L'Harmattan, p.18

MANET)²⁴³. Cet essai littéraire, qui fait écho à son essai sur *La sexualité féminine en Afrique* (publié la même année et par le même éditeur), qui relate la misère et le désespoir d'une population sous l'emprise de la puissance corruptrice de l'argent, dans un pays que la mauvaise gestion politique et économique ont plongé dans une pénurie presque indescriptible. Ce séjour scientifique renforce son désir de s'ouvrir à d'autres cultures et le conduit par la suite au Mexique, puis en Colombie, deux voyages qui influenceront désormais ses choix littéraires. Ainsi, après la publication de son essai sur *L' Afrique à l'épreuve du sida* en 2000 et son roman *Place des fêtes* en 2001, qui nous plonge, de façon bouleversante, dans le terrible quotidien d'un immigré africain en France, il sort en 2003, *Hermína* chez Gallimard. Dans ce roman, comme dans ceux qui suivront, une Amérique latine empreinte de connotations et références africaines y apparaît en toile de fond, bien que l'ancrage de son imaginaire romanesque dans l'espace latino-américain soit à la fois plus récurrent et moins explicite.

Son premier roman précédemment cité dans notre travail, *Femme infidèle*, se déroule donc au Togo, le second, *Place des fêtes*, semble avoir pour cadre narratif la région parisienne. Le troisième, *Hermína*, quand à lui, oscille d'un continent à un autre : si certaines scènes du récit se passent en Europe et d'autres aux États-Unis, la majorité de la trame narrative du roman se déroule à Cuba. La description des lieux font évoquer une île proche des États-Unis, certains toponymes explicites tels que « le Malecón », en référence à une célèbre

²⁴³ TCHAK (S), *La prostitution à Cuba. Communisme, ruse et débrouilles*, Paris, L' Harmattan, 1999

avenue du front de mer à La Havane. *La Fête des masques* et *Le Paradis des chiots* paraissent également avoir pour cadre un pays d'Amérique du Sud. Dans *La fête des masques*, cependant, les références géographiques sont seulement suggérées à travers des indices stylistiques : tel que l'onomastique (des anthroponymes hispaniques, accompagnés de quelques toponymes en langue espagnole) et des allusions aux touristes américains ou à la présence de guérilleros dans certains textes. Dans *Filles de Mexico* l'auteur y installe de manière vraiment explicite la géographie de l'Amérique latine, en promenant son héros entre le Mexique et la Colombie. L'influence de l'espace latino-américain dans l'écriture de Sami TCHAK se manifeste par des procédés minimalistes qui créent ce qu'on pourrait appeler un effet « latino » sans recourir à une quelconque esthétique réaliste. Ainsi, des noms des personnages à celui des lieux où se passe la trame narrative des œuvres de notre corpus, l'on constate effectivement (et l'analyse scripturale de l'auteur au Chapitre V de notre travail le démontre) chez Sami TCHAK une forte utilisation de toponymes faisant référence à l'univers latino-américain.

Cette récurrence dans les choix littéraires de notre écrivain nous interpelle à ce niveau de notre analyse. Pourquoi avoir choisi cette toile de fond dans ses textes ? Veut-il- mettre en avant le fait qu'il existe des ressemblances entre l'univers latino-américain et l'univers africain dans lequel il né et a vécu jusqu'à l'âge adulte ?

Afin de répondre à ce questionnement et éclairer notre postulat sur l'existence d'un mythe personnel chez Sami TCHAK, il nous faut nous

intéresser à cet univers si privilégié par l'écrivain.

Tout d'abord, la population d'Amérique latine est remarquable par la diversité de ses origines ethniques, qui a vu arrivé, successivement, plusieurs vagues de peuplement diverses. Ainsi, aux populations amérindiennes et européennes venus durant les périodes coloniales et post-indépendantes, à cela s'ajoute les populations d'origines africaines qui arrivent en Amérique latine à cause de l'esclavage. Cette mosaïque de peuples fait donc de ce continent, une terre métissée. C'est justement cette palette de couleurs et de cultures, ce mélange d'ethnies et de croyances multiples qui séduisent et envoûtent Sami TCHAK lors de ses voyages en Amérique du sud.

Néanmoins, ce n'est pas en simple touriste que notre écrivain sillonne l'univers latino-américain et s'en imprègne pour le traduire dans ses œuvres. Son regard de sociologue traverse ce décor qui lui rappelle étrangement le continent africain dont il est originaire. Aussi, dans la plupart de ses romans, retrouve-t-on généralement en toile de fond l'univers impitoyable des « bidonvilles ».

Ainsi, de *Filles de Mexico* à *Hermina* en passant par *La fête des masques*, *Place des fêtes* ou *Al Capone le Malien*, on retrouve de nombreux clins d'œil à cette forme de « néo-urbanisme politiquement incorrecte » que l'on désigne vulgairement par « bidonville »²⁴⁴. Aussi, pour désigner ces habitations délabrées, d'autres noms existent, propres à chaque langue, voire à chaque pays

²⁴⁴ Terme employé pour la première fois par un médecin dans la *Voix du Tunisien* à propos d'habitats précaires à Tunis, le terme « bidonville » fut utilisé pour désigner littéralement des « maisons en bidons », c'est-à-dire un ensemble d'habitations construites par des travailleurs installés dans la ville, avec des matériaux de récupération.

ou chaque ville : les *favelas* au Brésil, les *Township* en Afrique du Sud, les *Matit* au Gabon, les *Chabolas* en Espagne ou encore *Villas miseria* en Argentine.

La misère que l'on y côtoie devient donc pour Sami TCHAK, le trait d'union entre l'Amérique latine et son Afrique natale. Les décors portent peut être quelques nuances culturelles, mais le fond reste le même : des habitations faites avec des matériaux de récupération sur des terrains improbables, soutenues les unes par les autres, comme si la solidarité entre ces murs devenait le ciment qui les maintient debout en temps d'orage. Ainsi, que l'on se trouve dans les *favelas* du Brésil en Amérique latine ou dans un bidonville de Hanoukopé à Lomé au Togo (Afrique), la misère est omniprésente ; seule la manière de survivre dans cet univers impitoyable diffère d'un continent ou d'un pays à un autre. Néanmoins, face à cette pauvreté, la prostitution constitue le dénominateur commun de ces différents bidonvilles et conduit ses habitants, femmes et hommes confondus, à exercer ce « métier » du fait qu'il rapporte, selon eux, plus que beaucoup d'autres emplois. En clair, c'est cette analogie entre l'espace latino-américain et africain qui explique la peinture sociologique puis romanesque que fait Sami TCHAK, de cet univers tristement érotisé par ses populations.

Cependant, bien que la prostitution soit un phénomène mondial, il est important pour nous de présenter les spécificités de la prostitution en Amérique latine et particulièrement à Cuba, afin de mieux contextualiser l'écriture de notre auteur. Cette démarche conduit à la découverte d'un article de

l'hebdomadaire français *L'Express*²⁴⁵, consacré au journaliste et écrivain cubain Amir VALLE. En effet, pendant dix ans, ce dernier a exploré les bas-fonds de la Havane et recueilli les témoignages de centaines de prostituées, proxénètes, policiers corrompus, hôteliers, tenanciers de bordels, chauffeur de taxi et trafiquants de drogue dans le but de décrire en détail l'univers de la prostitution et du tourisme sexuel en Amérique latine. De cette enquête minutieuse il en résulte un livre intitulé *La Havane-Babylone: la prostitution à Cuba*²⁴⁶ dans lequel la description crue et dérangeante de la prostitution et de ses actants est si subversive qu'il fut interdit à Cuba et contraint son auteur à l'exil. Car, en 1959, le pays est encore sous la dictature militaire de Fulgencio BATISTA et pratiquer la prostitution ou en parler ouvertement était une activité qui suscitait une condamnation unanime. Se n'est qu'après la révolution cubaine en janvier 1959, et la prise de pouvoir de Fidel CASTRO, qu'Amir VALLE publie les résultats de ses investigations. Nous pouvons y lire la description crue et détaillée des coulisses de la prostitution cubaine. Cette description de la prostitution à Cuba ne diffère pas de celle d'autres pays en proie à ce phénomène social, mais, elle trouve sa particularité dans son organisation et sa vulgarisation dans le pays. Aussi, pour Amir VALLE il existe aujourd'hui à Cuba « un monde de la nuit obscur, sinistre, sordide, qui, n'obéit qu'à ses propres lois et semble célébrer un culte au Marquis de Sade »²⁴⁷.

²⁴⁵ http://www.lexpress.fr/actualite/monde/amerique-sud/a-la-havane-les-prostituees-sont-des-modeles-de-reussite_852090.html

²⁴⁶ VALLE (A.) traduit de l'espagnol par François GAUDRY, *La Havane-Babylone : la prostitution à Cuba*, Paris, Métailié, 2010

²⁴⁷Idem.

Ce commentaire semble parfaitement résumer l'univers romanesque de Sami TCHAK, dont la plupart des romans baignent dans un univers sans foi ni loi où tout le monde porte un masque et déambule au rythme de ses envies et de ses désirs les plus inavoués, mettant ainsi en évidence la dimension carnavalesque que peut atteindre la vie du personnage lui-même. L'écrivain présente alors une mosaïque de personnages dont le seul point commun entre eux est la misère de leur monde intime qui les dévore progressivement de l'intérieur.

Ainsi, outre la diversité culturelle et démographique de l'Amérique latine, c'est le rapport au corps, tel qu'il est pratiqué sur ce continent, qui semble avoir influencé la plume de notre auteur, d'où cette récurrence du thème de la prostitution. Le sexe et ses avatars font désormais partie du décor social et sa pratique devient le mode de survie le plus utilisé par certains pour combattre la misère. Le corps devient donc l'hyperbole d'une liberté d'agir et de penser que personne ne peut leur enlever. Leur corps et plus particulièrement leur sexe, leur appartient et sont ainsi libre d'en parler à leur guise. D'où cette notion de « corps-patrie » qui transparaît dans l'espace latino-américain, et qui est lisible dans les œuvres de Sami TCHAK, car, elle lui apporte, les « odeurs » qui manquent à son écriture. En d'autres termes, le contact avec l'Amérique latine et le rapport au corps de ses populations, aussi bien en public que dans l'intimité, semble être la matrice qui nourrit la plume de Sami TCHAK. Cette manière extravagante et audacieuse d'aborder la complexité de l'intimité dans ses œuvres, nous renvoie à l'univers insolite et déroutant du carnaval de Rio de

Janeiro où chacun déambule librement dans les rues, uniquement des corps à demi-nus dansant au rythme d'une même musique. L'espace latino-américain permet donc à Sami TCHAK une vision sensorielle et sexuelle du monde qui l'entoure et le transcrit, « tel que je le porte en moi à partir de mes voyages et de mon vécu »²⁴⁸ commente-il.

Nous avons cherché ici, à travers l'analyse des éléments biographiques de l'auteur, les traces de l'origine d'un mythe personnel potentiel, le (ou les) élément(s) déclencheur(s) de cette posture inconsciente dans ses œuvres à utiliser le même réseau d'association d'idées. Ainsi, si les personnages des romans de Sami TCHAK changent de noms ou en sont dépourvu, ils sont toujours en proie à une vie tourmentée et empreinte de sexualité, dans un espace dont les noms des lieux et des rues rappellent l'Amérique latine. La répétition de ce schéma narratif, nous semble être une opération psychique de l'Inconscient de Sami TCHAK, lui permettant d'insister sur un phénomène ou un malaise social, qui, tel un puzzle éclaté retrouve ses pièces, dispersées, dans chacune de ses œuvres. De telle sorte que, « (...) la remarquable constance des réseaux associatifs et des figures suggère, en outre, que ces conflits doivent être, eux aussi, permanents, intérieurs à la personnalité de l'écrivain et inhérents à sa structure. Nous sommes ainsi conduits, par l'étude empirique des réseaux associatifs, à l'hypothèse d'une situation dramatique interne, personnelle, sans cesse modifiée par réaction à des événements internes ou externes, mais persistante et reconnaissable. C'est elle que nous nommerons, en effet, le mythe

²⁴⁸ Entretien de Sami TCHAK au Salon du Livre de Paris en 2007, par Christian LAVIGNE pour Toile Métisse.

personnel. »²⁴⁹

²⁴⁹ MAURON (C.), Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Paris, José Corti, 1995,p.194-195

CHAPITRE VII : Mythe personnel de Sami TCHAK et possibilité de sens

Faisant suite à l'analyse précédente, le présent chapitre consistera à décrire le mythe personnel de Sami TCHAK et à en apporter les possibilités de sens nécessaires à sa compréhension. Ainsi, tenterons nous de montrer comment le choix d'une écriture transgressive par notre écrivain constitue l'une des manifestations principales de son mythe personnel. Ceci nous amène en premier lieu, à nous interroger sur les caractéristiques de ce mythe. À quel moment intervient-il dans le processus d'écriture du sujet écrivain ? Se manifeste-t-il de la même manière dans le Moi social et dans le Moi créateur de l'écrivain ? Serait-il, enfin, à l'origine de ses engagements civiques et personnels ? C'est donc autour de toutes ces interrogations que s'articuleront les différents axes de notre chapitre.

VII-1) L'écriture de la transgression ou l'expression du mythe

Selon l'analyse psychocritique de Charles MAURON, après avoir superposé les œuvres du corpus constitué des romans de Sami TCHAK et d'en avoir relevé les récurrences de métaphores et de réseaux d'associations d'idées, le chapitre précédent nous a permis d'étudier quelques éléments-clés de sa biographie. Ceci nous conduit à l'hypothèse de l'existence d'un événement dramatique, interne ou externe à l'auteur, qui semble inconsciemment influencer son écriture. C'est ce phénomène psychique que Charles

MAURON désigne par « mythe personnel » qui constituera la pierre angulaire de ce chapitre et, partant, de la compréhension de notre sujet de recherche. Pour atteindre ces objectifs, la méthode psychocritique préconise la superposition des œuvres par une lecture globale. Celle-ci consiste à mettre en évidence des relations ou des traits structurels récurrents qu'un examen distinct ne peut faire apparaître. Des réseaux de figures et des situations dramatiques qui dessinent l'image d'un mythe personnel, Ce dernier, définit par Charles MAURON comme « un fantasme inconscient persistant qui fait pression sur la conscience de l'écrivain lorsqu'il écrit »²⁵⁰, s'exprime dans le texte de façon sous-entendue.

Ceci nous amène à requestionner les relations entre l'homme et l'écrivain en un même individu, car, « la psychocritique fonctionne selon Charles Mauron, à peu près comme on utilise un écran radioscopique pour percevoir sous la chair, le squelette », c'est donc à partir d'une telle approche minutieuse d'une production littéraire que peuvent être décelées les relations obsédantes qui trahissent involontairement une obsession inconsciente pouvant suggérer un drame personnel, lequel serait à l'origine de la vocation littéraire. En effet, la question des conditions de naissance de la vocation d'écrivain longtemps abordée par de nombreux critiques et théoriciens littéraires, n'a épargné aucun romancier, poète ou essayiste de la littérature francophone contemporaine. Cependant, l'analyse des conditions d'émergence d'un auteur, ne semble pas avoir été traitée d'un point de vue psychologique, à savoir, à

²⁵⁰ TROH-GUEYES (L.), *Approche psychocritique de l'œuvre littéraire d'Henri Lopes*, Université Paris 12, Thèse soutenue en 2004, p. 13-14

travers la relation psychologique entre l'homme qui écrit et celui qui vit dans la société réelle ? Étant donné leur appartenance au même individu, le sujet écrivain et le sujet social ne seraient-ils pas tous deux influencés, d'une manière ou d'une autre, par le même affect ? Or il s'agirait « [...] de deux groupes de fonctions qui se partagent une personnalité (...). Les mots familiers, l'écrivain et l'homme, ambigus en pratique, [seraient abandonnés] pour les termes de Moi créateur et Moi social (...) plus précis, parce que désignant plus clairement « l'artiste concret (...) ses préoccupations et ses angoisses se partagent bien en deux groupes : création d'une part et, d'autre part, relations humaines dans la maison ou sur le marché »²⁵¹. Autrement dit, le « Moi social » et le « Moi créateur » de l'écrivain communiquent entre eux sans être identiques.

De ce fait, parmi ces deux groupes de fonctions, le premier est plus général, tandis que le second attire notre attention en ce qu'il pourrait nous permettre de vérifier la présence et le fonctionnement du mythe personnel de l'écrivain. Ceci pourrait s'expliquer par la naissance et le développement du « moi créateur » de l'individu ou en d'autres termes de sa vocation d'écrivain.

L'analyse des textes de notre corpus dans la partie précédente, nous amène à penser que le Moi créateur de l'auteur est certes, conduit par un acte d'écriture conscient, à travers le choix des thématiques abordées dans ses œuvres ; mais, il est également influencé par une deuxième instance du psychisme humain c'est-à-dire, l'Inconscient, qui échappe au contrôle de

²⁵¹ MAURON (C.), *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, p.227

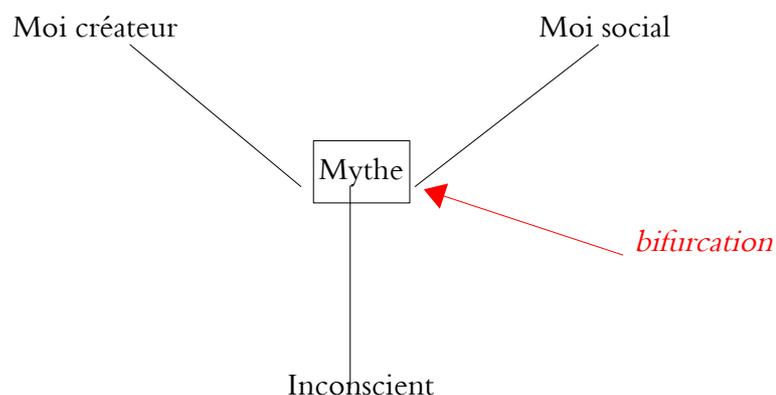
l'écrivain. Aussi, les événements positifs ou négatifs de la vie du Sujet écrivant peuvent-ils engendrer un affect susceptible d'influencer, de manière inconsciente, le « Moi créateur » de ce dernier. C'est cet affect, ce phénomène psychologique inconscient que nous appelons avec MAURON le « mythe personnel » et le lieu de sa manifestation est le « Moi créateur » ici concrétisé par l'acte d'écriture.

Néanmoins, nous ne devons pas écarter le besoin d'équilibre entre le « Moi créateur » et le « Moi social » afin de garantir l'équilibre psychologique de l'individu. Car, si ces deux groupes sont distincts, il n'en demeure pas moins qu'ils vivent et subissent les mêmes événements marquants de la vie (comme la pauvreté matérielle ou les violences physiques et/ou mentales) et le moment de les extérioriser semble aussi identique. Selon Charles MAURON, ce moment peut être désigné par « bifurcation » ou division en deux parties bien distinctes dans le psychisme de l'individu. Le mythe personnel correspondrait donc, selon lui, au point de division de ces deux entités psychologiques, dont le phénomène a souvent lieu dans l'adolescence, puis se développe à l'âge adulte :

« le raz-de-marée instinctif est à peine dominé par l'adolescent qu'une suite de problèmes pressants se posent à lui : indépendance à l'égard des parents, amour, affirmation d'une valeur socialement reconnue, choix d'un idéal personnel. La recherche de solutions à ces problèmes vitaux peut absorber toute l'énergie de l'individu ; la puissance créatrice des fantaisies imaginatives est alors canalisée vers les relations humaines : c'est le cas de l'homme « normal ». Chez l'artiste, au contraire, une part importante de l'énergie s'oriente vers la création d'œuvres-c'est-à-dire d'êtres de langage,

qui soient aussi objets de communion. Assez rapidement, la bifurcation s'accroît, et le moi créateur se développe. »²⁵²

Suite à cette explication et, dans le but de mieux comprendre la structure de la personnalité inconsciente de l'individu au moment de la naissance de sa vocation d'écrivain, Charles MAURON nous propose un schéma en forme de « Y » pour le résumer :



Le schéma ci-dessus nous permet de concevoir les relations psychologiques entre l'homme et l'écrivain. Ce qui arrive au Moi social retentit sur le Moi créateur, et inversement, en modifiant la dynamique et l'équilibre de la personnalité inconsciente, donc du mythe. Autrement dit, les événements biographiques marquants ressentis par le moi social ne sont transmis au moi créateur qu'à travers le mythe, ralentis selon son temps, interprétés selon sa connaissance et son rapport à la vie et à la mort. En fait, il s'agit d'un équilibre et

²⁵² Ibid, p.228

un partage de toutes les informations psychiques accessibles entre deux groupes vivant en symbiose : le Moi créateur et le Moi social.

Les formes de cette symbiose sont déterminées à la fois par le mythe, qui en est le signe même, et les événements, positifs ou négatifs, qui surviennent sans cesse et qui sont distincts pour chacun des deux groupes. Par conséquent, l'interprétation du mythe personnel de Sami TCHAK devient une entreprise littéraire qui nécessite une étude approfondie des textes de ce dernier, afin de relever et de décrypter les non-dits ou les manifestations inconscientes de son mythe. Le premier essai littéraire de Sami TCHAK, signé sous son vrai nom (Aboubacar Sadamba TCHAK-KOURA), semble être le plus significatif. En effet, il y écrit à la première personne du singulier et y entreprend une véritable étude sociologique du monde qui l'entoure, tout en expliquant et en assumant le choix des différents sujets qu'il y aborde. Ce texte, intitulé *La sexualité féminine en Afrique*, est un essai littéraire dans lequel il est question de la peinture simple et réaliste de la société togolaise, africaine et occidentale de l'époque à travers le regard d'un Sami TCHAK, adolescent puis adulte. Il y décrit les comportements des membres des sociétés rurale et urbaine et toutes leurs contradictions semble révéler la face cachée de l'universalité. Ici, semble être le commencement de l'entreprise de la chute des masques, propre à l'écrivain que nous connaissons aujourd'hui. Tout ceci semble se vérifier dès les premières pages de l'essai :

« Pour écrire ce texte, j'ai fait beaucoup appel à mes propres expériences de *sujet social*. Je suis né en 1960 dans un petit village du Togo, Kamonda-Bawounda. J'y ai fait mes premiers pas dans la vie et mes

premières observations sur les rapports entre les hommes et les femmes. Par la suite, durant ma vie de lycéen à Sokodé, d'instituteur à Dankour-Nassiégou, d'étudiant à l'université du Bénin à Lomé et de professeur de philosophie au lycée de Sokodé, j'avais eu l'occasion d'observer, en adolescent, puis en adulte, les mœurs dans mon village où je retournais régulièrement durant les week-ends et les vacances.[...] Mais mon contact avec la *civilisation urbaine* changea mon regard sur les rapports entre les deux sexes, sur la situation des femmes, sur leur condition sociale. »²⁵³

L'emploi de la première personne du singulier dans cet extrait, souligne le réalisme des lieux et des événements auxquels le narrateur est associé et nous démontrent la légitimité de ses propos. Le texte semble être construit, en effet, comme un parcours initiatique où la pensée et le style de l'auteur évoluent au fur et à mesure que son regard grandit et gagne en maturité. Ainsi, la description des événements de son adolescence ne sont pas aussi bien décrits et interprétés que ceux vécus à l'âge adulte et, plus précisément, en tant qu'étudiant et professeur de philosophie. On y retrouve un individu qui décide de transcrire, le plus fidèlement possible, des phénomènes sociaux allant du plus banal au plus inattendu, tout en s'efforçant de leur donner une explication claire avec le maximum de recul. Bien que l'entreprise de notre auteur soit louable, il sera pourtant difficile pour lui en tant que « sujet social » de sa propre étude, de rester impartial dans l'analyse et la description d'un phénomène.

C'est donc à travers ce mécanisme psychologique inconscient, qui consiste à décrire plus vigoureusement un événement plutôt qu'un autre, que

²⁵³ TCHAK (S.), *La sexualité féminine en Afrique*, Paris, L'Harmattan, p.9

nous tenterons de lire le degré d'affect²⁵⁴ sur le sujet écrivain et ainsi désigner ce qui deviendra le mythe personnel de ce dernier. De fait, on peut déjà souligner des passages du texte qui nous semblent assez évocateurs de la difficile impartialité de l'auteur dans la description de certains phénomènes sociaux de son pays d'origine : le Togo. Nous pouvons donc lire dans l'œuvre, une scène déroutante où l'humiliation des femmes devenus exclus d'une société dont la misère et le régime phallocratique fut à l'origine de leur départ vers ces villes étrangères devenues à leurs yeux de véritables *Eldorado* :

« [...] « femmes d'Aguégoué ». Cette étiquette disait leur mauvaise vie au Nigéria. Je vivais à Lomé au moment de ces expulsions. J'allais donc souvent à la gare routière ou au port pour voir ces femmes déversées sur le sol ou sur le quai. Les gens se moquaient d'elles. Elles étaient ramenées au Togo dans des conditions à peine humaines, enserrées dans les camions ou dans les bateaux comme des sardines. Elles étaient sales. (...) Il les fit enfermer, comme des prisonnières, dans les locaux de la préfecture de Sokodé, devenus pour quelques jours un camp de concentration pour femmes proclamés « la honte de l'ethnie ». Ensuite il ordonna qu'on leur rase entièrement la tête. On les appela alors « Aguégoué Sakora »- « Têtes rasées d'Aguégoué ». *Les têtes rasées* furent conduites dans un quartier de la ville de Sokodé, Koma, dans une forêt dite sacrée. C'est là que leur parent et/ou mari pouvaient aller les prendre, comme de vulgaires objets trouvés. »²⁵⁵

²⁵⁴Sigmund FREUD définit l'« affect » comme étant un terme psychanalytique désignant tout état affectif, pénible ou agréable, vague ou qualifié, qu'il se présente sous la forme d'une décharge massive ou comme tonalité générale. L'affect est donc une réaction psycho-émotionnelle qui est variable en fonction des individus et des situations et qui participe au comportement d'une personne. L'affect étant une réaction involontaire et inconsciente, on le met généralement en opposition avec l'intellect.

²⁵⁵ TCHAK (S), La sexualité féminine en Afrique, Paris, L' Harmattan, 1999, p.11-12

Ce passage nous montre clairement le choc ressenti à cette époque par notre auteur devant le débarquement de ces femmes. L'emploi d'expressions fortes, que nous avons souligné ici, démontre la violence et la cruauté dont furent victimes les « femmes Aguégué » au Togo. Par conséquent, on peut relever un champ lexical du dégoût dans la transcription de cette scène apparemment éprouvante pour le narrateur. Ainsi, dans cet extrait, des expressions péjoratives telles que « mauvaises vies », « honte de l'ethnie », « prisonnière » et « vulgaires objets trouvés » se mêlent à des verbes comme « expulsés », « déversées », « moquaient », « ramenées », « enserrées », « enfermer », « rasées » ; ou encore à des qualificatifs tels que « sales », « pleuraient » et « humiliées » pour dire et décrire les scènes humiliantes que ces femmes rapatriées ont subit dès leur arrivée en pays natal. De ce fait, le narrateur semble être affecté par le sort de ces femmes déshumanisées, rabaisées au rang d'objets et dont la seule faute est d'avoir eu le courage de tenter de s'en sortir dans un pays en crise avec le moyen qui leur semblait le plus accessible et dont elles croyaient être les seules propriétaire : leur corps. Dans une société où même le choix de leur époux ne leur revient pas, elles pensaient voir en leur corps, leur seul bien, la clé leur donnant accès à une meilleur vie ainsi qu'à leur famille. La consternation de l'auteur, est d'autant plus significative que l'on relève par la suite un passage du texte dans lequel il tente de marquer son mécontentement face à l'hypocrisie des autorités et des populations devant cette situation :

« En observant ces femmes, devenues déchets de notre société, la double morale sexuelle m'apparut encore plus clairement. Ce qu'on leur

reprochait au-delà de tout, c'est d'avoir affiché leurs infidélités dans la mesure où elles se prostituaient ouvertement ailleurs, alors que la plupart d'entre elles étaient mariées au Togo.(...) Elles offraient à voir à tout le monde la nature d'un certain désordre sexuel-ou, si l'on veut, d'une certaine liberté sexuelle -dont nous sommes toutes et tous les acteurs. Ces femmes étaient accusées d'avoir répandu dans la société un poison fatal aux vertus. Mais, elles ne faisaient que mettre en évidence l'évolution des mœurs de nos populations. Elles forçaient la société à se regarder elle-même dans les yeux, à regarder sa propre honte. »²⁵⁶

À travers cet extrait, l'auteur tente de faire ressortir le malaise social qu'engendre la scène du débarquement de ces femmes chez les populations locales. Ce « rapatriement de la honte » est pour l'auteur, la confrontation entre une réalité sociale et une population dans le déni total de ses problèmes. Selon lui, se n'est pas tant les circonstances de retour des prostituées togolaises dans leur pays qui les dérange ; mais, c'est plutôt le statut social et matrimonial de ces femmes qui met en évidence les failles sociales et surtout sexuelles d'une société qui refuse de se regarder au miroir. La symbolique du miroir présent dans la plupart des textes de Sami TCHAK (*La fête des masques, Place de fêtes, etc*) semble trouver ici son origine.

Cette volonté à amener le sujet social à affronter ses peurs à travers l'acceptation de son reflet dans ce miroir déformant qu'est la société contemporaine, constitue l'une des entreprises littéraires privilégiées de notre écrivain. C'est, semble-t-il, durant cette période que Aboubacar Sadamba

²⁵⁶ Ibid, p.14-15

TCHA-KOURA entreprend de se mettre sérieusement à l'écriture et le concrétise par la sortie de son premier roman intitulé *Femme infidèle* paru en 1988 aux éditions NEA de Lomé sous le nom de Sadamba TCHA-KOURA. Ce roman traduit également en *éwé*, une des langues nationales du Togo, est un véritable réquisitoire contre la polygamie et le mariage forcé dont est victime un grand nombre de femmes en Afrique et au Togo plus précisément. Raconté à la première personne, ce roman est l'histoire de Talahatou, l'héroïne et la narratrice, qui a été forcée d'épouser Morou, devenu de ce fait polygame. Loin de condamner l'infidélité des femmes comme peut laisser suggérer le titre, le roman tente plutôt d'en donner une explication à travers le destin de son héroïne. L'auteur y peint un univers où la mauvaise foi de l'homme dévoile le courage et la ténacité de la femme face aux épreuves et à la difficulté de la vie et du couple. Le roman s'ouvre sur une violente scène de ménage qui inaugure ainsi le début d'une cohabitation houleuse faite de coups et d'infidélité. Cependant, malgré ces mauvais rapports conjugaux, Talahatou n'abandonne pas son mari et tente de lui apporter son aide en se prostituant pour sauver leur foyer en faillite. Mais, cette action va s'avérer être une entreprise vaine, dans la mesure où, à la fin du roman, son mari fini par prendre une troisième épouse.

La publication de ce premier texte semble être, pour nous, le point de départ de la naissance de la vocation d'écrivain de notre auteur. On relève d'ores et déjà, un réseau d'associations d'idées et de thématiques que l'on retrouve par la suite, à savoir : sexe – corps – masque – malaise existentiel – liberté, que nous avons mis en exergue dans la deuxième partie de notre travail

de recherche à partir d'analogie scripturale inconsciente entre les différentes œuvres de notre écrivain. Cette ressemblance nous amène à postuler avec Charles MAURON sur l'existence d'un phantasme fondamental commun à la vie et à l'écriture de Sami TCHAK, qui fait du « mythe personnel », le fantasme qui soutient son écriture et se trouve structuré spécifiquement par elle.

Ainsi, l'écriture de Sami TCHAK structure le mythe qui se dégage du fait d'avoir vécu directement le « phénomène Aguégué » à une période de sa vie où sa personnalité, en mutation, s'interroge sur les règles et les valeurs sociales de la pensée collective de son milieu de vie.

L'impact du phénomène entraînera plus tard l'écrivain à opter pour une érotisation de l'écriture dont les thématiques forcent le lecteur à lire le sens derrière les silences de l'intimité des personnages en perpétuelle quête identitaire. De plus, l'analyse du premier texte littéraire de notre écrivain, nous conduit à montrer de quelle manière le niveau d'affect de Sami TCHAK peut entraîner le développement inconscient de son mythe personnel, capable d'influencer son Moi créateur et dont les manifestations sont visible à travers la présence récurrente et involontaire de métaphores obsédantes dans ses œuvres.

Le roman *Place des fêtes* de notre corpus, donne la parole à un jeune de la banlieue parisienne « né ici » (entendons la France) et des parents « nés là-bas » (en Afrique), qui raconte son initiation à la sexualité et à l'amour. Cependant, il évoque dans le récit les problèmes liés à l'exil de ses parents et à son identité : la culture africaine qu'il méconnaît et sa difficile intégration en France du fait de sa couleur de peau qui font de lui un « putain de corps sans

patrie »²⁵⁷. Le roman débute, par une brève présentation de la généalogie du protagoniste dont le père, qui, à l'instar de ses compatriotes Noirs décide de réaliser son rêve qui est d'aller vivre en France :

« Papa était heureux. Le simple fait de montrer à bord d'un avion faisait de lui quelqu'un qui avait gagné. Tout le monde lui confia ses espoirs. Il devrait réussir pour tout le monde. Il était bien leur ambassadeur où il allait, dans ce pays sans nom qui était situé à dix milliards d'années-lumières de leur imagination cloisonnée »²⁵⁸

Cependant, le rêve de ce père tourne rapidement au cauchemar. Car, après avoir balayé les trottoirs de la capitale, puis ceux du métro, cet « ambassadeur » a dû prendre sa retraite anticipée, et finalement renoncer à l'idée d'un retour triomphale en Afrique. Dans le même temps, les frustrations et les angoisses nées de l'exil et de la désillusion entraînent une détérioration progressive des relations au sein même de la cellule familiale :

« Papa, tu as de gros problèmes, de gros souci de fric. (...) Alors que la société française se refuse à toi, tu perds ton village et ton Afrique. L' Afrique, le pays natal, la famille, les parents, etc. tout cela devient une réalité bien lointaine. Douleur de l'exil forcé ou choisi. Dis-moi comment les choses auraient bien pu être rose entre maman et toi dans ces conditions ? Est- ce là une vie à favoriser un équilibre conjugal? »²⁵⁹

²⁵⁷ Idem, p.290

²⁵⁸ Ibidem, p.17

²⁵⁹ Ibid, p.50

Quant à son fils, le héros-narrateur de *Place des fêtes*, né de ce couple excentrique, titulaire comme beaucoup d'enfants d'immigrés nés en France, d'un visa français, il garde l'anonymat tout au long du récit et peine à se situer dans une patrie qu'il n'a pas vraiment choisie :

« Mais, je suis né français, papa. Je suis Français, même si je ne suis pas vraiment Français, parce que ma peau ne colle pas avec mes papiers. Mais je sais que je ne suis pas de là-bas non plus, parce que je n'ai rien à voir vraiment avec là-bas. Là-bas c'est un peu comme une carte postale, ça peut être beau ou triste. En tout cas, ça ne sert à rien. Je veux dire que la France, c'est mon pays natal, mais se 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 bon ! Une patrie, c'est autre chose que la nationalité, une patrie c'est dans le sang. »²⁶⁰

Par ce passage, l'auteur présente la confusion qui domine le psychisme du héros de *Place des fêtes*. Celui-ci vit un malaise identitaire que même le cocon familial ne peut combler parce que composé de parents frustrés et honteux de la décadence de leur existence misérable en pays étranger. Le héros est confronté à une défaillance de l'éducation paternelle issue de la tradition de « là-bas » et d'une incapacité à maîtriser et à appliquer les règles sociales d'un « ici » complètement différent. C'est dans cet écartèlement qu'évolue le héros-narrateur tout au long du récit. Entre deux identités, le personnage se réfugie dans un univers charnel où la couleur de peau et les filiations n'ont plus leur place. Aussi, de l'homosexualité à l'inceste, en passant par le viol, le héros-

²⁶⁰ Ibid, p.22

narrateur se crée progressivement un monde où l'éthique et la morale semblent avoir été définitivement bannies. Dans sa quête identitaire par le biais du sexe, le protagoniste fait ainsi naître une sorte de patrie matérialisée par son corps.

Ainsi, si dans *Place des fêtes*, l'auteur raconte, à travers les pérégrinations sexuelles de son héros incestueux, la prostitution des jeunes femmes et filles africaines en occident, il décrit également les frustrations d'un fils d'immigré dont le père est socialement, professionnellement et sexuellement impuissant ; et dont la mère se prostitue depuis l'enfance [on relève là encore une allusion à son mythe engendré par le « phénomène Aguégué »]. Dans *Hermína*, toujours à travers les vagabondages sexuels des personnages et leur usage décomplexé de la masturbation, de la pédophilie, de l'inceste et du sadomasochisme, on retrouve le protagoniste, un écrivain en herbe qui tente de trouver son moi créateur en déambulant dans les rues sombres remplies de prostituées. En panne d'inspiration, ce dernier finit par se soumettre lui aussi aux actes sadomasochistes que lui propose son amante obèse, afin de marquer son corps et, selon elle, de marquer son Moi créateur pour qu'il soit encore plus productif. Enfin, dans *La fête des masques*, Sami TCHAK s'essaie à une philosophie de la liberté à travers la transcription des désirs homosexuels de son héros qui déambule dans une société hypocrite et complexée. On peut même y lire la manifestation de son mythe personnel à travers la présence dans le texte d'éléments renvoyant aux « femmes Aguégué » :

« La Lagune des Morts était un peu en retrait des habitations, vers la forêt sacrée. Personne ne s'y aventurait la nuit depuis que cette lagune avait

mérité sa réputation de « Maison des âmes mortes », depuis le jour où l'on y avait découvert un nombre important de cadavre. »²⁶¹

Le terme « forêt sacrée » que nous avons souligné dans ce fragment de l'œuvre, semble faire écho à la forêt sacrée présentée dans l'essai littéraire de Sami TCHAK où il décrit minutieusement le débarquement humiliant des prostituées togolaises expatriées du Nigéria. On peut ainsi lire le passage suivant :

« *Les têtes rasées* [les prostituées] furent conduites dans un quartier de la ville de Sokodé, Koma, dans une forêt dite sacrée. C'est là que leurs parents et/ou mari pouvaient aller les reprendre, comme de vulgaires objets trouvés »²⁶²

La « forêt sacrée » à laquelle l'auteur fait référence ici est donc identique à celle dans *La fête des masques*. L'analogie se trouve dans la fonction sordide que lui donne l'écrivain dans les deux textes. Dans l'essai littéraire, la forêt sacrée de Koma, au Togo, devient à cette époque, le lieu de la honte, du déshonneur et de l'humiliation faite aux prostituées et par hyperbole, la forêt où ces femmes sont mortes de l'intérieur, parce que devenues « vulgaires objets » livrés à la pitié de leurs familles ou époux. Dans *La fête des masques*, la « forêt sacrée » apparaît comme une forêt lugubre et sale où les cadavres s'entremêlent dans l'obscurité et laissent planer l'odeur insoutenable de la mort, matérialisée par la décomposition

²⁶¹ TCHAK (S.), *La fête des masques*, Paris, Gallimard, p.67

²⁶² TCHAK (S.), *La sexualité féminine en Afrique*, Paris, L'Harmattan, p.12

des corps. Dans tous les cas, les deux forêts ont une connotation négative chez l'écrivain. Elles sont par ailleurs, l'exemple manifeste de la façon dont le mythe personnel de l'écrivain affecte son Inconscient, et partant, son Moi créateur.

Autrement dit, notre auteur semble reproduire inconsciemment, mais de façon récurrente, dans ses textes des faits sociaux marquants qui minent son psychisme et influencent son style à travers le relevé de métaphores obsédantes et de réseaux d'association d'idées dans l'écriture. Certes, les romans passent et ne se ressemblent pas nécessairement sur le plan de l'écriture, en l'occurrence, les thèmes et les métaphores ne varient pas, tout comme le style affiché qui se veut dérangeant. *Place des fêtes*, *Hermina* et *La fête des masques* constituent une véritable attaque en règle contre les tabous sociaux et les idées reçues qui contaminent progressivement une société contemporaine qui tend vers l'universalité.

On est en présence, par conséquent, de récits où les protagonistes et les personnages secondaires présentent au lecteur un écartèlement psychologique qui se manifeste par leur incapacité à affronter et à assumer la complexité de leur monde intime. Ainsi, l'auteur décrit des protagonistes angoissés et malades de ne pouvoir s'exprimer librement dans une société hypocrite où la censure et la discrimination semblent se normaliser.

Cependant, nous sommes en droit de se demander si le choix de ce type de personnages dans ses œuvres n'est pas prétexte chez Sami TCHAK à dénoncer les différents malaises qui emprisonnent la société contemporaine et

les populations qui la composent. Cette préférence pour des thèmes sulfureux qui semble tourner en dérision la société actuelle, n'exprimerait-elle pas chez l'écrivain un désir de déranger l'ordre littéraire établi et de proposer une nouvelle littérature avec une vision du monde plus large, plus décomplexée voire plus libre ? Nous tenterons donc de répondre à toutes ces interrogations en présentant les différentes formes d'engagements de l'écrivain tout au long de son parcours littéraire. Ceci, dans le but de percevoir les différentes actions, aussi bien civiques qu'individuels, que Sami TCHAK semble entreprendre sous l'impulsion psychologique de son mythe.

VII-2) Les engagements littéraires et civiques

Traiter des engagements civiques et individuels de notre écrivain, revient tout d'abord à s'interroger sur la question de l'engagement en littérature. La littérature engagée est considérée comme une littérature qui renvoie à la démarche d'un auteur défendant une cause éthique, politique, sociale ou religieuse, soit par ses œuvres soit par son intervention directe en tant qu'« intellectuel », dans les affaires publiques. En clair, une œuvre engagée présente un certain statut dans la société de son auteur et reconnaît l'importance de sa fonction sur un sujet donné. Par le biais de son texte, un écrivain peut critiquer certains aspects de la société, dénoncer une situation qui le dérange ou encore défendre une cause qui lui tient à cœur. Aussi, de nombreux hommes de Lettres abordent depuis longtemps la question de l'engagement de l'écrivain, à travers

son acte d'écriture, car, « écrire, c'est une certaine façon de vouloir la liberté ; si vous avez commencé, de gré ou de force vous êtes engagé »²⁶³.

Mais, il existe plusieurs formes d'engagements chez l'écrivain, comme sujet social. L'artiste peut personnellement assumer les responsabilités de son temps²⁶⁴, éclairer et diriger l'opinion publique au travers de journaux, de conférences, des revues de presses, ou encore en s'unissant à d'autres écrivains afin d'utiliser leur prestige pour lutter contre les idéologies d'un pouvoir totalitaire. Par exemple, des personnalités tel que l'écrivain, homme politique et diplomate congolais Henri LOPES, qui dénonce les abus politiques et économique dans ses œuvres tout en menant de front une carrière politique dans son pays natal et en Occident.

Cependant, dans son essai littéraire intitulé *La couleur de l'écrivain*, Sami TCHAK propose une autre forme possible de lutte dans la littérature contemporaine. L'ouvrage, repose sur un procédé dialectique de question-réponse, à partir d'échanges entre Sami TCHAK et un questionneur représenté une « femme blanche ». Cette femme, qui interviendra dans l'œuvre à plusieurs reprises au cours de la rencontre littéraire, pose des questions à l'écrivain sur des sujets déjà abordés avec des écrivains de la génération passée, sur le problème de l'engagement de l'écrivain et plus particulièrement celui de l'écrivain africain dans la littérature contemporaine. Ainsi, dans la partie « Peau et conscience » de

²⁶³ SARTRE (J-P), *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1985, p.

²⁶⁴ Adhésion dans des partis politiques, action dans la résistance, etc

l'essai, l'auteur répond à une auditrice qui l'interroge sur son engagement en tant qu'écrivain africain et francophone contemporain :

« (...) lorsqu'on dit d'un écrivain qu'il est engagé, à supposer qu'il le soit réellement, il reste toujours à préciser s'il l'est par son écriture et/ou par sa personne. Pour ma part, je fais cette 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. Dans tous les cas, l'engagement est souvent favorisé par certains contextes historiques, sociaux, politiques. Il s'impose plutôt à certaines personnes qui ont eu la chance ou le malheur de rencontrer l'Histoire dans ce qu'elle peut avoir d'universellement tragique.[...] Car, l'œuvre engagée est, de mon point de vue, celle qui porte clairement la volonté de son auteur de changer les choses [...] vous l'avez compris, je n'aurai jamais la prétention de me définir comme un écrivain engagé, je n'en ai pas l'étoffe. »²⁶⁵

Sami TCHAK ne se revendique donc pas comme un « écrivain engagé » à l'instar de ses prédécesseurs. Il précise néanmoins que, bien que l'engagement ne soit pas un acte obligatoire pour l'écrivain, il n'en demeure pas moins capable de s'engager, civiquement ou individuellement, sans nécessairement impliquer son œuvre ou sa notoriété d'artiste connu ou reconnu. Ce passage permet à l'auteur de nous démontrer que le choix de l'engagement dépend du degré d'affect ressenti par un écrivain face à la tragédie ou au malaise de son peuple, et à sa manière de l'intégrer dans son œuvre en utilisant les outils linguistiques, stylistiques et médiatiques qui sont à sa disposition.

²⁶⁵ Ibid, p.78-83

Autrement dit, un écrivain peut se montrer « engagé » dans une cause précise sans que son œuvre ne le montre. En fait, malgré la modestie de l'écrivain dans cet extrait, ses œuvres littéraires sont plus engagées qu'il n'y paraît. Aussi, bien que ses romans soient principalement composés d'une écriture au vocabulaire cru et empreint de sexualité, il n'en reste pas moins vrai que ces derniers traitent, certes de manière détournée, de sujets d'actualités tels que l'immigration, l'identité, l'inceste, le racisme, l'homosexualité ou encore la prostitution et différentes formes d'esclavage moderne. C'est justement cette écriture du non-dit qui donne à son œuvre une portée subversive non négligeable dans une société contemporaine où le silence semble plus bavard que les paroles. C'est en cela que le silence de l'écriture des Sens acquiert du sens avec cet écrivain dit de la « troisième génération ».

De fait, en 2001 Sami TCHAK est mis en lumière sur la scène littéraire grâce à son roman *Place des fêtes* publié chez Gallimard. À travers le regard effronté du jeune héros-narrateur, Sami TCHAK nous montre son engagement en proposant une description panoramique de la vie privée des immigrés de France. Des familles dont le cocon semble se fissurer progressivement au fil de la narration. Mais, l'auteur n'a pas la prétention de sortir tous les immigrés de leur misère, pour les conduire vers un hypothétique Jardin d'Éden, on remarque, toutefois, sa volonté, non moins marquée dans le texte, d'attirer l'attention du lecteur sur les causes et les conséquences du malaise social dans lequel vivent ces populations. Il ne se contente donc pas de faire une étude sociologique de ce

milieu, décrit plutôt la complexité de leur intimité devenue en apparence leur seul espace euphorique.

Deux ans après la publication de *La fête des masques*, notre écrivain publie, en 2003, *Hermina* au éditions Gallimard. Ce roman à l'allure de roman initiatique, raconte les conditions d'émergence de la vocation d'écrivain du personnage principal Heberto Prada. Qualifié par l'écrivain togolais Kangni ALEM d'« une sorte de philosophie dans le foutoir », *Hermina* est une œuvre où le lecteur évolue au gré des fantasmes d'un protagoniste oscillant entre désirs sadomasochistes et frustration de ne pas pouvoir atteindre l'objet de ses désirs sexuels qu'il finira par tuer dans une ultime tentative de se réconcilier avec le Tout.

L'auteur n'entreprend pas ici de faire l'éloge du sadomasochisme, mais à la manière du Marquis de Sade, il tente de piéger le lecteur dans une jouissance de l'horreur et de la dépravation des mœurs dans lesquelles le Sujet social s'enferme. Le roman se présente alors comme un jeu de miroir, où le reflet de l'être se révèle déformé et impropre. Souvent qualifié d'« hymne à la masturbation » par la critique littéraire, *Hermina* est en réalité une tombée des masques de la société et plus précisément de l'homme de Lettres qui, en entreprenant un travail d'écriture, plonge à cœur perdu dans un tourbillon d'incertitudes et de fantasmes que seule une masturbation intellectuelle et textuelle semble apaiser. L'auteur tente ainsi, une immersion dans les profondeurs souvent abyssales de l'écrivain contemporain.

La fête des masques publié lui aussi aux éditions Gallimard en 2004, à des allures de de carnaval. C'est un véritable jeu de masques dans un univers qui fait penser à l'Afrique. Il y raconte deux histoires qui semblent à première vue différentes mais que le dénouement relie et fait fusionner à fin de l'œuvre. D'une part, la rencontre banale d'un homme (Carlos) et d'une femme (Alberta) qui se termine par un drame. D'autre part, l'histoire d'une famille qui parvient à sortir de la misère grâce à leur fille aînée (Carla), qui vend ses charmes aux plus offrant et dont l'arrogance suscite la jalousie et le mépris de son frère secrètement homosexuel.

Ce roman de la métamorphose empreint d'homosexualité, permet en réalité à l'écrivain de reformuler la notion d'altérité à travers le bouleversement que peut engendrer la rencontre avec l'Autre, et partant celle avec les démons et les frustrations intimes de chacun. Il engendre aussi dans l'œuvre, un discours non pas sur la politique des pays africains, mais plutôt sur la relation et la position de certains hommes face à cette dernière. C'est le cas du personnage représenté par le Capitaine Gustavo, imminent homme de Lettres, cultivé et amoureux de la littérature grecque contraint de se contenter d'assurer la sécurité personnelle du Suprême pour ainsi jouir des avantages sociaux et économiques que cela engendre. Le Suprême quant à lui, dirigeant de Ce-Qui-Sert-De-Pays dans le roman, est une sorte de caricature des dictateurs des Tropiques et d'une gouvernance pleine de démesure et de mépris pour leur peuple. Il y a donc dans les œuvres de Sami TCHAK une forme d'engagement littéraire différent et

moins explicite que celui d'un Aimée CESAIRE ou d'un Ahmadou KOUROUMA. Mais, il aborde, néanmoins, de nombreuses thématiques actuelles qui empoisonnent la société et emprisonne l'être dans la solitude et l'ambiguïté d'une intimité devenue impossible à assumer.

On note également un engagement civique²⁶⁶ certain de la part de l'écrivain. Aussi, Sadamba TCHAKOURA dit Sami TCHAK s'investit dans des manifestations littéraires et éducatives dans son pays natal (Togo) afin de promouvoir les Lettres et démontrer l'importance de l'école à la jeune génération de ce pays où l'instruction n'est pas accessible à tous. C'est le cas du projet « Dictée Sami TCHAK » développer par Togo Culture Plus en décembre 2013 à Sokodé au Togo, dont Sami TCHAK fut le parrain. Cette initiative, retenue dans le volet « éducation » par le FESTÉKPÉ²⁶⁷ visait spécifiquement les élèves du secondaire et autres locaux s'intéressant à la langue française. De plus, nous pouvons énumérer les nombreux festivals auxquels l'auteur a assisté tels que la 24e édition du Festival Étonnants-Voyageurs à Saint-Malo (2014), où il a supervisé avec d'autres écrivains de renom, la remise du Prix *Ouest-France-Etonnants Voyageurs* par le jeune jury de cet événement littéraire. Ou encore à la réédition du dit festival au Maroc et à Brazzaville au Congo. C'est donc à travers ces manifestations culturelles que Sami TCHAK, avec l'ensemble des écrivains et hommes de Lettres africaines et francophones, tente de dire et de décrire les maux qui gangrènent ce continent et propose des

²⁶⁶Engagement qui résulte de l'acquisition de comportements et d'aptitudes qui expriment la volonté affirmée d'un individu à s'impliquer dans sa société ou sa communauté

²⁶⁷ Festival national de musiques et de danses traditionnelles Tèm.

réflexions susceptibles d'apporter des solutions capables de bousculer la « conscience collective ».

Par conséquent, l'écriture « politiquement incorrecte » de Sami TCHAK, sous l'impulsion de son mythe personnel, nous paraît être le moyen, détourné, chez notre auteur de donner du sens aux silences des corps qui évoluent dans une société où les masques se fissurent progressivement. Cette « tombée des masques » qui lui est propre, conduit le lecteur à redéfinir la question de l'altérité et de l'identité dans la littérature francophone contemporaine. Il n'est plus question de nation, de pays ou de continent, mais uniquement de corps qui traversent la vie et portent en chacun d'eux le mythe que la complexité de leur intimité développe au fil de leurs expériences.

Ainsi, la rencontre entre deux individus devient chez l'écrivain, l'inévitable confrontation des démons que chacun d'eux porte comme un masque de chair dont l'expression se concrétise par une sexualité libre et libertine, aussi :

« Lire Sami TCHAK, c'est être embarqué aux confins du monde, de la misère et de soi-même.[...] Cet animal du verbe et du terrain, philosophe et sociologue de formation, sonde avec obstination la sexualité dans tous ses états, comme le lieu de l'humain par excellence, et y révèle dans ses dévoiements les plus crus et cruels l'impérieuse nécessité de s'intéresser à l'Autre. Le *dé-chainement* des corps dans l'œuvre de Sami TCHAK est acceptation de nos propres contradictions dans la pénombre de la nuit qui nous habite tous. »²⁶⁸

²⁶⁸ TCHAK (S.), *La couleur de l'écrivain*, Paris, La Cheminante, p.218

Cette réflexion nous amène à nous interroger sur les perspectives d'un tel style d'écriture, qui semble rompre avec les canaux classiques de la littérature francophone. N'y a-t-il pas derrière cette plume insubordonnée, le désir de création d'un nouvel espace littéraire francophone ? Sami TCHAK, par le biais de ses audaces esthétiques et thématiques empreintes de sexualité, ne tente-t-il pas d'orienter le lecteur vers une littérature de « l'entre-deux » ? D'entraîner les autres écrivains dits de la « nouvelle génération », vers une littérature du « milieu », plus centrée sur elle-même, sur son intimité et sa relation avec le Tout.

CHAPITRE VIII : Vers une nouvelle esthétique littéraire

francophone

Cet ultime chapitre a pour entreprise de présenter la possible émergence d'un nouvel espace littéraire francophone pour les écrivains de la nouvelle génération. L'écartèlement que vivent ces écrivains exilés nous amène à lire une forme d'hybridité dans leurs œuvres et nous confirme l'existence d'un mythe personnel chez cette nouvelle vague d'écrivains dont le développement est visible à travers l'expression d'un désir de trouver ou de retrouver un espace euphorique dans l'écriture. Pour ce faire, nous présenterons d'abord la « plume fragmentée » des écrivains de la « migritude », au sens où l'entend Jacques CHAVRIER, avant de décrire l'hybridité scripturale dont fait preuve ces nouveaux écrivains. Pour finir, nous tenterons de démontrer comment la plume samitchakienne participe à l'éclosion d'un nouvel espace littéraire où le corps, à travers la sexualité, devient, métaphoriquement, moyen par excellence de l'expression d'une réconciliation entre l'Homme et son milieu.

VIII- 1) Le mythe personnel des écrivains de la « migritude ».

Tout d'abord, en considérant avec Roland BARTHES que « tout a un sens ou rien n'en a »²⁶⁹, nous entendons montrer comment à partir de l'analyse du sens caché des textes de Sami TCHAK, il est possible de lire une nouvelle tendance esthétique chez les écrivains africains de la « migritude ». Ainsi,

²⁶⁹ BARTHES (R.), Analyse structurale des récits, in Poétique du récit, sous la direction de G. GENETTE et de T. TODOROV, Seuil, 1977, p.40

établissons-nous d'abord, un rapport direct entre le malaise et l'écriture, dont le lien semble être un rapport de cause à effet. L'état de mal-être, qui affecte les personnages est mise en évidence par le Moi créateur de Sami TCHAK dans son style d'écriture. Roland BARTHES dit à cet effet que « le style est proprement un phénomène d'ordre germinatif, il est transmutation d'une humeur »²⁷⁰. Autrement dit, le rythme de l'écriture obéit à l'état du personnage. Plus la situation se dégrade, plus l'écriture adopte des formes de plus en plus complexes. Cette complexité se laisse lire dans les trois œuvres du corpus à travers un désordre consécutif à l'inéluctable descente aux enfers des personnages. L'écriture devient alors, de plus en plus crue, due à connotation sexuelle et avec en toile de fond une société en totale décadence.

Ce constat rend compte d'une écriture en proie au chaos, révélatrice des textes de Sami TCHAK, en particulier et dans la littérature francophone contemporaine, en général. Ainsi, dans *La mort faite homme*, par exemple, on relève une écriture composée de long énoncés où les phrases s'entremêlent, s'enchâssent sans ponctuation :

« Un homme heureux qui veut préparer des conquêtes c'est ce dont on a salué le triomphe que de choses se sont passées vitalité d'un peuple en lutte pour une existence plus digne plus assumée auguste personne tous pour lui lui pour tous dans une vigoureuse réaffirmation de maître de notre droit le plus sacré sans peur d'un peuple »²⁷¹

²⁷⁰ BARTHES (R.), *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1974, p.12

²⁷¹ NGANDU NKASHAMA (P.), *La mort faite homme*, Paris, L' Harmattan, 1986, p.180 à 181

À la lecture de ce passage, notre attention est attirée par l'absence de ponctuation, où les mots sont juxtaposés les uns aux autres. Comme des perles multicolores sur un même fil, dont les couleurs sur un même fil, les mots de ce fragment de texte sont placés de telle sorte que c'est ensemble qu'ils donnent du sens à ce passage du texte.

Le récit est entièrement construit comme le monologue intérieur d'un étudiant emprisonné pour des raisons politiques. Les événements de juin 1969 au cours desquels des étudiants de l'Université Lovanium de Kinshasa²⁷² furent arrêtés et tués par les soldats de l'armée du régime dictatorial de Mobutu, ont fourni à l'écrivain, la matière narrative nécessaire à l'écriture de ce roman. Il y transcrit ainsi la misère quotidienne de ce peuple opprimé et la torture subie par les prisonniers et illustre les conditions humaines de détention. Aussi, le choix d'une écriture transgressive, aux allures de transe ou d'incantation, n'est autre qu'une volonté marquée chez l'écrivain de permettre au lecteur de vivre et de ressentir la douleur physique et psychologique des prisonniers de ce roman. Ces personnages, enfermés dans des cages pour les uns et enfermés dans la pauvreté et la misère pour d'autres n'ont que leur corps pour dire leur souffrance et leur mal-être quand le régime qu'ils combattent fermement tente de les réduire au silence.

De ce fait, Pius NDANDU NKASHAMA présente ici une forme d'écriture du corps, de ces personnages en souffrance dont le langage est

²⁷²Ancien Zaïre.

« contaminé » par les spasmes de la douleur engendrée par les spasmes de leur souffrance. Cette forme d'écriture des sensations est donc structurée par les manifestations conscientes et inconscientes d'une personnalité marquée chez le Sujet écrivant.

Les œuvres de Sami TCHAK traduisent, par ailleurs, une forme de métamorphose scripturale, qui correspond à la situation que vivent les personnages principaux. Au fil des jours, ceux-ci subissent de profondes dégradations à la fois physiques et psychologiques. Or, bien loin de rendre explicitement compte de cette situation, l'écriture permet un procédé tout à fait original : celui de témoigner directement de la dégradation de leur corps. L'écriture fait ainsi corps avec le personnage à tel point qu'elle se dégrade avec lui dans un chaos total. On relève, ainsi, un non-respect de certaines règles de l'écriture traditionnelle. En effet, le roman traditionnel narre une histoire qui se déroule selon une chronologie bien déterminée : Situation initiale- Péripéties- Situation finale, qui rendent l'intrigue accessible à tous. Ainsi, suivons-nous au fil de l'histoire, dans une logique de continuité, sans rupture brusque ou impromptue, comme c'est le cas dans notre corpus.

C'est cette rupture qu'entreprend Sami TCHAK dans *Place des fêtes*, *Hermina* ou *La fête des masques*. Les différents éléments qui caractérisent le roman traditionnel ne sont plus vraiment présents dans ces textes. Le récit n'obéit plus à une intrigue logique qui veut que les actions s'enchaînent de manière linéaire et débouchent sur un dénouement positif ou négatif. Une esthétique de la discontinuité caractérise donc les récits de Sami TCHAK. *La*

fête des masques, par exemple, présente un récit où le début et la fin sont identiques. L'indice temporel annoncé au début du texte est le même que celui qui le clos. Tandis que le récit semble se passer pendant une journée, avec comme début : « Dehors, du soleil. Il était 10h05. Encore une belle journée ! »²⁷³, le texte est parsemé d'analepses, de retour dans le passé de certains personnages qui se remémorent des scènes ou des événements qui ont marqué leur enfance, comme c'est le cas ici de Carlos :

« La fête au château ? Une clé pour repartir vers ce passé, la fête à l'hôtel privé du Suprême, la danse avec Gustavo, cette fête par où tout avait fini de désorganiser les dés déjà brouillés intérieurement. L'hôtel, un véritable château au bord de l'océan, où avait eu lieu cette nuit magique, s'érigea soudain dans ma tête »²⁷⁴

Ce passage illustre l'un des nombreux retours en arrière auxquels Carlos est sujet dans l'œuvre. Le lecteur est ainsi plongé dans un va-et-vient interminable entre le passé et le présent. Ceci montre déjà l'instabilité du personnage que l'auteur transcrit instantanément. D'autre part, dans *Place des fêtes*, l'écrivain togolais divise son texte en plusieurs parties dont les titres commencent tous par « Putain... » : « Putain de vies ! »²⁷⁵, « Putain de grand-mère ! »²⁷⁶ ou encore « Putain de petite sœur ! »²⁷⁷ etc. L'emploi récurant de ce terme issu du langage familier français, peut faire penser à des interjections que

²⁷³ Op.cit, p.105

²⁷⁴ Idem, p.24

²⁷⁵ TCHAK (S.), *Place des fêtes*, op.cit, p.9

²⁷⁶ Idem, p.83

²⁷⁷ Idem, p.153

l'auteur emploie pour aborder spontanément des sujets sociaux, dans le récit. À cela s'ajoute les surprenantes chutes des œuvres de Sami TCHAK, qui fini par laisser le lecteur entre doutes et certitudes à la fois. La fin de *Place des fêtes* est tout aussi déroutante que celle de *La fête des masques* :

« Alors, nous lui demanderons de nous chanter sa chanson pour ceux qui sont loin de chez eux. Et quand elle se mettra à chanter, en l'écoutant, parce que je résisterai aux larmes, je verserai mon sperme dans son chapeau avant de l'embrasser »²⁷⁸

La fin de *Hermína* n'échappe pas au lecteur, habitué au réseau d'association d'idées de Sami TCHAK, car, sous l'impulsion de son mythe, l'écrivain laisse une fois de plus Thanatos prendre le dessus sur l'Éros. Ainsi, héros du roman n'a d'autre option que de tuer l'objet du désir qui le hante pour s'en libérer. Physiquement incapable de le faire, il choisit de tuer Hermína par procuration en se refusant d'intervenir lors du meurtre de Mira par son amant Fritz à la fin de la dite œuvre. En laissant mourir cette femme sous ses yeux, Heberto Prada laisse symboliquement mourir Hermína et espère ainsi se défaire de son emprise :

« (...) « Il va vraiment la tuer », songea Heberto, mais il ne bougeait pas, même si le couteau semblait lui parler. « Il va la tuer ». Au bout d'un moment, après qu'elle eut cessé d'agiter ses petites jambes, Fritz lui prit la tête pour la frapper plusieurs fois contre le sol. « Il est en train de la tuer », se dit Heberto qui ne faisait toujours rien pour la défendre. Quand l'homme

²⁷⁸ Idem, p.292

furieux eut relâché sa victime, Heberto remarqua que ses mains étaient tâchées de sang. [...] »²⁷⁹

Ce fragment de texte nous montre le déséquilibre mental du personnage principal de ce roman. En effet, en voyant le visage de Hermina sur celui du cadavre de Mira, l'auteur traduit une forme de jouissance de la mort chez Heberto Prada, soulagé de ne plus subir le joug de la beauté du corps d'Hermina. La mort de l'être aimé deviendra une sorte de purification d'un amour emprisonné par l'éthique sociale. En dématérialisant ainsi Hermina, Heberto peut célébrer enfin son amour pour sa muse sans être tenté de toucher son corps et de le souiller par l'acte sexuel.

L'ensemble de ces extraits nous présente une écriture innovante qui semble souligner l'avènement d'un style fragmenté dans de l'écriture de certains écrivains de la nouvelle génération à laquelle appartient notre auteur. À travers la trame et la structure narrative vues, l'écriture n'est plus la description du malaise, mais devient le malaise lui-même. Ces « perturbations du langage » visibles à travers la dislocation des phrases et des mots avec Pius NGANDU NKASHAMA, ou encore la métamorphose de la structure narrative du roman avec Sami TCHAK, laisse ainsi éclater le discours, preuve du malaise existentiel du personnage et, par la même occasion de la fragmentation de l'écriture.

De plus, ce postulat rejoint la pensée sartrienne sur la notion de « malaise » à l'égard de la langue ou des Belles Lettres françaises. Ainsi, le malaise

²⁷⁹ TCHAK (S.), *Hermina*, Paris, Gallimard, p.337-338

apparaît au moment où l'individu se trouve dans l'incapacité de voir son idéal aboutir. Lorsque le choix par lequel il espère s'assumer et s'accomplir est voué à l'échec, l'individu ressent fortement cette sensation d'angoisse et de mal-être. De fait, la décadence du personnage que l'on peut lire dans certains textes africains, comme *L'étrange destin de Wangrin* et son héros Wangrin, *L'aventure ambiguë* avec le personnage de Samba Diallo ou encore *La fête des masques* avec Carlos, révèle en réalité une dégringolade constante et généralisée de l'être et de son monde intime. En perpétuel questionnement sur son existence, le personnage remet en question ses rapports avec Autrui, mais aussi et surtout ses rapports avec lui-même. C'est cette instance qui nous renvoie au roman philosophique de Jean-Paul SARTRE intitulé *La nausée*²⁸⁰. Rappelons que ce livre est écrit sous la forme d'un journal, d'un long monologue au cours duquel le personnage principal, Antoine Roquentin, prend peu à peu conscience qu'il existe. Cette prise de conscience progressive engendre l'angoisse, parce que le sentiment d'exister s'accompagne d'une autre prise de conscience : l'absurdité du monde et de l'existence, qui ne semble pas motivé par quelque chose d'essentiel.

A travers ce texte de SARTRE, on peut lire la déchirure intérieure du personnage en proie à la prise de conscience de son être, mais incapable de s'affirmer à cause de la peur du jugement d'Autrui, de l'Autre. Ceci crée une angoisse existentielle qui se manifeste dans l'écriture. L'Autre devient donc un problème, car sa liberté se heurte toujours à la celle d'un autre individu et

²⁸⁰ SARTRE (J.P.), *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1948

inversement. C'est pourquoi, les rapports entre les hommes peuvent vite devenir un enfer²⁸¹.

L'Autrui veut toujours considérer l'Autre comme une chose, le « néantiser », le réduire à l'état d'essence, de personnage. La rencontre entre deux individus est toujours déjà la rencontre de deux êtres humains qui portent chacun leurs doutes, leurs angoisses et leurs blessures physiques ou psychologiques. Aussi, c'est le jugement que peut porter un individu sur l'état de son monde intime qui peut rendre leur relation infernale. Cet « enfer » se lit également dans *La fête des masques* à travers la déchéance du personnage d'Alberta, réduite à un objet sexuel en raison de la beauté de son corps, un corps qui pourtant déambule dans le roman au milieu du néant de sa vie :

« 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. Je ne suis même pas une maîtresse, comme ça, quand ils veulent, ils passent, ils viennent dormir ici, ils s'en vont et puis ils m'apprennent un jour qu'ils vont se marier. »²⁸²

De même, le héros de *Place des fêtes* n'est pas en reste. Celui-ci supprime les règles de la morale et de l'éthique au profit de sa libido. Des schémas sexuels insensés se créent au fil du texte. Nous avons par exemple le narrateur qui entretient des relations avec la cousine de son ami le Malien avec qui, quelques

²⁸¹ Comme il le fait dire au personnage de Joseph dans *Huit clos*, « L'enfer c'est les autres ».

²⁸² TCHAK (S.), *Place des fêtes*, op.cit, p.154

heures auparavant, il avait des ébats homosexuels. De plus, le narrateur se lie sexuellement à sa petite sœur « du même ventre »²⁸³, à une prostituée sénégalaise ; et pour finir, fantasme sur sa « salope de mère »²⁸⁴. Ce relevé démontre clairement le désordre psychique dans lequel évoluent les personnages sus-cités, dans un univers où la morale est progressivement supprimée. Ils appartiennent à un monde où la seule satisfaction des désirs et des pulsions prime sur l'identité de l'objet désiré, un monde chaotique qui se laisse désormais lire dans la narration et dans l'écriture elle-même.

En fin de compte, à travers les angoisses existentielles que l'on observe chez la plupart des héros de la littérature francophone actuelle, transparaît une forme d'écriture du chaos, car, la quête identitaire de l'Homme est désormais liée à « cet anéantissement spirituel, cet éclatement de la psychologie fondamentale de la personnalité qui ne s'accorde plus ni avec la réalité, ni avec son identité propre »²⁸⁵. De ce fait, cette progression permanente vers le chaos, nous amène à nous interroger sur les raisons d'une tendance esthétique dans la littérature contemporaine. On se demande si, au-delà de cet ancrage à l'écriture de l'angoisse existentielle, ne se trouve-t-il pas un espace de connaissance ou de reconnaissance de Soi, où l'écriture cesse d'être un produit du malaise existentiel mais le malaise lui-même, à travers sa structure sémantique, syntaxique et des thématiques qu'elle aborde. C'est en cela que semble se créer un nouvel espace littéraire illustré dans l'écriture de Sami TCHAK.

²⁸³ TCHAK (S.), *Place des fêtes*, op.cit, p.154

²⁸⁴ *Idem*, p.70

²⁸⁵ NGANDU NKASHAMA (P), *Comprendre la Littérature africaine écrite*, Les classiques Africains, 1979 ; p.9

Écrivain dit de la « nouvelle génération » qui vit et écrit hors de son pays d'origine, le Togo et le « topos » du retour au pays natal en vient évidemment à perdre toute pertinence. L'effacement des repères progressivement remplacé par un nouveau discours identitaire de transgression, qui passe par une remise en question des certitudes nationales et partant de la production d'une écriture francophone nouvelle. En remettant en question un certain nombre de configuration discursives validées jusque là, Sami TCHAK, tout comme ces nouveaux écrivains africains ou « écrivains de la migritude »²⁸⁶, vont rechercher leur légitimité littéraire en se désengageant simultanément de leur culture d'origine et de la culture d'accueil. Ainsi, cette « migritude », leur permet d'inscrire leur démarche dans un nouvel espace identitaire et donc d'opter pour des thématiques qui font éclater les stéréotypes longtemps attribués à la littérature classique d'Afrique francophone. De plus, cette nouvelle génération d'auteurs compte un grand nombre d'écrivains tels qu'Ali WABERI avec *Moisson de crânes* (2000) écrit en mémoire du génocide au Rwanda ; ou encore *Cahier Nomade*, un recueil de nouvelles dans lequel l'auteur fait le deuil de son Djibouti natal. Daniel BIYAOULA, quant à lui, raconte le contexte migratoire et les enjeux identitaires de son époque dans *Agonie* (2002). Puis, Kossi EFOUI, avec *La Fabrique de cérémonies* (2001), narre également l'histoire d'un immigrant parti faire ses études en URSS et qui, suite à la chute du mur de Berlin, migre à Paris. Alain MABANCKOU par la suite, avec *Verre*

²⁸⁶ La « migritude », qui combine négritude et émigration, est un néologisme que le Professeur Jacques CHEVRIER a créé pour mieux traduire la thématique des œuvres africaines centrée sur la situation et la vie d'exilés, les problèmes d'immigration et de retour au pays natal. Autrement dit, ce néologisme renvoie à la thématique de l'immigration, qui se trouve au cœur des récits africains contemporains, mais aussi au statut d'expatriés de la plupart de leurs producteurs ; in *Littérature nègre*, Paris, Armand, 1984.

Cassé (2005), relate dans une Afrique malade en plein déclin, l'histoire des malheurs d'une petite communauté qui se retrouve au bar « Le crédit a voyagé », où Verre cassé, le héros du roman, écrit cette histoire autour d'un verre d'amitié.

Dans cette nouvelle vague d'écrivains africains issus de l'immigration, les femmes ne sont pas en reste. Nous pouvons d'ors et déjà présenter BESSORA avec son roman *53cm* (1999) qui raconte l'histoire d'une belge, de père gabonais et de mère suisse qui décide d'aller s'installer en France pour y étudier les mœurs et les coutumes de ses habitants, avant de voir l'objet de son étude se transformer en quête identitaire à travers la recherche de sa carte de séjour, de son « talisman ». Présentons aussi Fatou DIOME avec *Le ventre de l'Atlantique* (2005) dans lequel elle peint un tableau frappant de réalisme sur le flux de migration clandestine qui lit, comme une chaîne, l'Afrique à une Europe constituée malgré elle en Eldorado. Elle y aborde donc la désillusion des immigrés vivants en France et l'idéalisation démesurée de cette même France par les sénégalais à la dérive qui y voient la réponse à tous leurs problèmes. Enfin, il serait intéressant de présenter également Calixthe BEYALA, avec *Les arbres en parlent encore...* (2002), dans lequel elle fait la description d'un village camerounais, où les hommes et les femmes sont des êtres complètement imprévisibles. Ce roman est ainsi prétexte à la satire des colonisateurs, mais aussi et surtout envers les Africains eux-mêmes. En clair, l'ensemble de ces récits traite soit du pays d'accueil, de la construction d'une Afrique rêvée ou encore de la reconstruction d'une Afrique géographique en déconstruction ; mais

toujours y voit on les paradoxes et les écarts entre l'Ici et l'Ailleurs.

La description des maux qui minent la société actuelle amène Sami TCHAK à transcrire de manière décalée et sordide souvent, des faits de société dans ses œuvres et nous conduit à réaffirmer toute l'originalité de la plume de Sami TCHAK. Le choix d'un langage cru, empreint de connotations sexuelles et scatologiques permet de de bousculer les normes littéraires établies et d'élaborer une nouvelle forme d'écriture et donc une nouvelle forme de littérature francophone contemporaine. À cette fin, on assiste à l'émergence d'une nouvelle forme de roman francophone dont la problématique paraît plus complexe que celle des œuvres antérieures.

Cette reconfiguration du discours romanesque francophone peut s'observer à plusieurs niveaux que nous tenterons d'illustrer à partir d'exemples tirés de certaines œuvres d'Afrique francophone. En effet, cette dérive vers le non-dit du roman africain contemporain est déjà perceptible dans la formulation des titres de ses œuvres. Alors que les titres des ouvrages africains des générations précédentes annonçaient clairement au lecteur le contenu du récit (avec *Une vie de boy*; *L'enfant noir* ou *Maimouna*); la désignation des romans africains actuels s'inscrit de préférence dans le registre de l'insolite ou de l'inattendu. Nous pouvons relever des titres tels que *La vie et demie*, *Les Crapauds-Brousses*, *Bleu-blanc-rouge*, *La fête des masques* ou encore *53cm*, qui laissent au lecteur le soin de découvrir leur contenu et ainsi conserver le mystère autour de l'intrigue nécessaire à l'appréciation de l'œuvre.

Néanmoins, l'innovation de ces écrivains se manifeste largement dans l'écriture. Ces romanciers n'hésitent pas à user de néologismes ou de certains registres du langage. Cette fantaisie lexicale passe ainsi par la fabrication de mots nouveaux, comme chez Sony LABOU TANSI avec des termes tels que « sourissonner » pour « sourire » dans *La vie et demie* ou le « bigophone » pour « téléphone » avec Sami TCHAK dans *Place des fêtes*. Le choix du langage familier voire grossier de Sami TCHAK dans les œuvres qui constituent notre corpus participe davantage à la matérialisation d'une esthétique scripturale africaine de la nouvelle génération. Il faut ainsi voir dans cette récurrence de l'obsène et du sexuel sous toutes ses formes, une volonté d'expressivité en même temps une certaine forme de subversion face aux tabous sociaux les plus répandus, un discours indirect par lequel l'écrivain manifeste son opposition radicale et rend compte de la décadence de la société francophone contemporaine. En effet, comme souligné dans la deuxième partie de notre travail avec *Place des fêtes*, les repères de toponymie, les indicateurs spatio-temporels, parfois l'absence de noms des personnages laissent la place à un anonymat stratégique et globalisant, qui plonge le lecteur dans un « Tout-monde » glissantien. De fait, les écrivains francophones de la nouvelle génération, à l'instar de Sami TCHAK, tendent à devenir des nomades évoluant entre plusieurs pays, plusieurs langues et plusieurs cultures. Les personnages perdent toute référence identitaire et deviennent tout simplement des « corps » animés, déambulant dans un nouvel espace où les « masques » n'ont plus leur place et où les liens à une quelconque origine sont littéralement censurés et à bannir.

Ainsi, la forme du récit se métamorphose et semble évoluer sur une durée indéterminée. Par exemple, si dans *La vie et demie*²⁸⁷, la chronologie du texte est rythmé par le défilé de plusieurs générations de « guides providentiels » en Katamalanasia, dans *Le devoir de violence*²⁸⁸ on assiste également à une succession de « Saïfs » dans l'Empire du Nakem. Quant à l'espace, ce dernier apparaît désormais comme désarticulé, avec des lieux imaginaires comme : « la Katamalanasia » qui sert de cadre à *La vie et demie* et « Ce-Qui-Sert-De-Pays » de pays dans *La fête des masques*. On note également le choix de lieux réels détournés de leur fonctions premières par des scènes décadentes évoluant au gré des fantasmes des différents personnages. Par exemple, « la chambre » dans *La fête des masques*, *Hermina* ou *Place des fêtes* de Sami TCHAK, devenu respectivement le lieu des frustrations sexuelles poussant au meurtre, des persécutions psychiques des fantasmes sexuels ou encore le lieu de toutes les immoralités sexuelles. Ainsi, dans ces espaces inattendus, évoluent des personnages aux contours parfois troublants et indécis qui semblent être en quête de leur véritable identité. On se trouve alors en présence de personnages névrosés et/ou névropathes. Aussi, en partant de Carlos, le protagoniste à l'homosexualité refoulée de *La fête des masques*, en passant par le héros-narrateur anonyme obsédé sexuel et textuel de *Place des fêtes* et Heberto Prada l'écrivain torturé, exilé en Amérique latine de *Hermina*, Sami TCHAK participe à l'émergence d'un nouveau genre romanesque plus porté sur la psychologie de ses personnages et plus particulièrement sur les causes et les

²⁸⁷ LABOU TANSI (S.), *La vie et demie*, op.cit.

²⁸⁸ OUOLOGUEM (Y), *Le devoir de violence*, op.cit.

conséquences, généralement néfastes, de leur malaise existentiel. L'incertitude de l'identité des personnages principaux de la littérature d'Afrique francophone actuelle constitue donc la matière narrative voire la matrice créatrice de leurs récits devenus le résultat de leur possible hybridité.

VIII-2) L'hybridité dans l'écriture ou la quête d'un espace euphorique ?

Le processus de reconfiguration de l'espace littéraire des écrivains dit de « la troisième génération » nous amène à invoquer certains aspects des travaux de recherche de l'une des figures phare des études postcoloniales : le professeur et critique littéraire américain d'origine indienne Homi K. BHABHA²⁸⁹. Au côté d'autres penseurs comme Arjun APPADURAI²⁹⁰ (à qui il est souvent associé ou comparé), il élabore une théorie postcoloniale intéressante en articulant les pensées de Jacques DERRIDA²⁹¹, de Jacques LACAN²⁹², de Michel FOUCAUD²⁹³ et surtout d'Édouard SAID²⁹⁴. Homi K. BHABHA propose en effet, une nouvelle voie de la relation à l'Autre, une nouvelle

²⁸⁹Ce dernier est un auteur très lu et commenté dans le monde malgré toute la complexité de sa pensée. Plusieurs de ses ouvrages et articles sont traduits dans de nombreuses langues, notamment « *The Location of Culture* » en anglais ou « *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale* » traduit en français treize ans après sa parution à New York.

²⁹⁰APPADURAI(A.)/ABÉLÈS(M)/BOUILLOT(F), *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Seuil, 2005

²⁹¹DERRIDA (J), *L'écriture et la différence*, Paris, Poche, 2014

²⁹²LACAN (J.), *Séminaire livre XVI : D'un autre à l'Autre*, Paris, Seuil, 2006.

²⁹³FOUCAUD (M.), *Histoire de la sexualité vol.1 : La volonté de savoir*, Paris, Broché, 1994

²⁹⁴SAID (E), *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, Coll. « La couleur des idées », 2005

organisation du monde sans « centre », ni « périphéries ». Pour atteindre cet objectif, des théoriciens des études postcoloniales comme Gayatri C. SPIVAK²⁹⁵ et Homi K. BHABHA, récusent les logiques et rhétoriques qui s'opposent, en privilégiant le mouvement, le dépassement ou encore la rupture. Contrairement à ce que sous-entend le préfixe « post » dans le mot « postcolonial », il ne consiste pas chez Homi K. BHABHA à situer le lecteur dans un « après » colonisation, mais plutôt essaye son dépassement, en relevant dans l'écriture des écrivains africains contemporains, un autre rapport au passé, au présent et même au futur. Ces théoriciens de la littérature mettent ainsi en œuvre un certain nombre de concepts illustrés dans l'écriture postcoloniale tels que : la rupture, l'hybridité ou encore le tiers-espace.

Ainsi, dans son livre majeur, *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*²⁹⁶ (The Location of Culture), Homi K. BHABHA revient sur ces divers concepts, tout en invitant les écrivains contemporains – et partant le lectorat – à repenser les questions d'identité, d'appartenance nationale ainsi que le rapport à l'Autre, dans le but de les dépasser grâce au concept *d'hybridité culturelle*. Homi K. BHABHA est par conséquent un penseur du « mouvement » et du « tiers-espace »²⁹⁷. Il cherche à construire une pensée de l'espace tiers, une littérature de « l'entre-deux » qui se détourne définitivement de l'analyse des discours coloniaux jugés trop dominateurs et aliénants. Aussi,

²⁹⁵ SPIVAK (G.C.)/ BUTLER (J.), L'État global, Paris, Payot, 2009

²⁹⁶ BHABHA (H.), *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris, Broché, 2007

²⁹⁷ BHABHA (H.), « Le tiers-espace. Entretien avec Jonathan Rutherford », in *Multitude*, n°26, 2006, p. 95-107

cet essai magistral qui fait de l'hybridation textuelle et théorique l'horizon de toute réflexion émancipatrice, constitue aujourd'hui une référence au sein des études dites « postcoloniales ». Étant donné que chez Homi K. BHABHA, le suffixe « post » de « postcolonial » ne signifie pas « après », mais plutôt « au-delà », tous ses travaux sur la question postcoloniale ne réfléchissent pas aux suites de la colonisation mais à l'avènement possible d'un « au-delà » libérateur où les discours stériles sur les relations entre le « centre » et la « périphérie », l'identité et l'altérité peuvent être « néantisés » au profit d'un espace littéraire euphorique pour le sujet écrivain et partant pour son lectorat. Par ailleurs, dans ses œuvres ou ses articles, il n'hésite pas à le préciser en y invoquant plusieurs disciplines des sciences sociales et humaines, notamment l'anthropologie, la sociologie, la géographie, l'histoire, la philosophie ou encore la psychanalyse.

Cet éclaircissement, nous amène à évoquer l'« hybridité » (« hybridity » en anglais), beaucoup utilisé dans la critique littéraire actuelle, à tel point que les multiples interprétations qu'on lui donne peuvent diverger, voire même se contredire. En ce qui nous concerne, nous nous contenterons de la définition du concept d'hybridité développée par Homi K. BHABHA à travers son œuvre. Ainsi, selon lui, le concept d'hybridation ne devrait pas se confondre avec « métissage », autre terme actuel dans les littératures du Sud. Pour Homi K. BHABHA, l'hybridation se définit comme un positionnement du sujet face aux discours dominants qui l'entourent. Le critique littéraire part du principe que le rapport colonial (c'est-à-dire entre colonisateur et colonisé) est foncièrement instable. À cause d'un manque originel dans son identité, le

colonisateur doit s'identifier, du moins partiellement, à une image externe, en l'occurrence celle du colonisé. Le résultat obtenu, affirme le Professeur BHABHA, est que le colonisateur éprouve du désir pour le colonisé, en même temps qu'il le craint, donnant ainsi lieu à une réponse ambivalente. En s'identifiant à l'image du colonisé, le colonisateur a besoin de lui pour reconstituer l'unité de sa propre identité. Ainsi, le colonisé constitue le mythe personnel du colonisateur qui devient à la fois son bourreau et sa boussole. Mais, la différence représentée par le colonisé menace en même temps cette identité toujours fragile. C'est de cette manière que le colonisateur ressent à la fois la peur et le désir à l'égard du colonisé. Le sujet colonisé peut donc agir à son tour sur le colonisateur en exploitant cette ambivalence, mais ne peut opposer une identité forte à celle du colonisateur, car de son côté le colonisé s'identifie partiellement au colonisateur.

Tout comme le colonisateur, a comme corollaire la peur et le désir, le colonisé éprouve des réactions narcissiques et agressives : narcissique parce qu'il s'y identifie, agressive parce qu'il se sent menacé. Aussi constate-t-on aujourd'hui une forme d'interdépendance entre le colonisateur et le colonisé, respectivement représentée par « le centre » et « la périphérie ». Les écrits du Sud semblent trouver leur crédibilité dans la reconnaissance de leur qualité et de leur quintessence par « le centre ». De même, les écrits du « centre » trouvent leur reconnaissance dans la vulgarisation et la réception de leurs œuvres dans les institutions scolaires et universitaires de leurs anciennes colonies dont les programmes éducatifs sont encore aujourd'hui des calques des programmes du

« centre ». Effectivement, la littérature africaine de langue française, surtout publiée à Paris, touche majoritairement un lectorat d'Européens et d'Africains immigrés. En revanche, en Afrique, hormis dans le champ scolaire, l'édition locale en français restant limitée, elle n'atteint pas un large lectorat et son audience reste donc restreinte.

En fin de compte, selon les recherches de Homi K. BHABHA, le colonisé et le colonisateur sont interdépendants et agissent l'un sur l'autre à l'intérieur de leurs rapports, éprouvant de manière réciproque les mêmes réactions narcissiques et agressives. À partir de cette interaction, l'hybridation se définit, dans le schéma du critique américain, comme étant le refus du sujet colonisé d'occuper une position stable à l'intérieur du rapport colonial, alternant entre des figures d'identification et des figures de menace.

C'est cette instabilité qui permet au sujet colonisé de jouer sur les craintes et les désirs du colonisateur. Le sujet colonisé affirme sa différence et articule sa résistance à la domination sans toutefois s'appuyer sur une identité précise. Par conséquent, il adopte un point d'énonciation qui est en évolution constante et qui refuse l'ancrage temporel ou spatial. Le rapport colonial s'en trouve perturbé parce que l'identité fragmentée et changeante du sujet colonisé ne permet pas au colonisateur de cerner l'altérité dont il dépend pour soutenir sa propre identité.

Les études postcoloniales utilisent beaucoup ce concept pour dénoncer le discours colonial qui se représente le monde comme deux pôles antagonistes et précis qui sont, d'un côté, « le centre » correspondant à la métropole située en Occident et qui s'autoproclame civilisé ; et de l'autre, « la périphérie », dans les pays « colonisés », considérée comme primitive et sauvage. Ainsi, selon Homi K. BHABHA, ce contexte nous conduit à exclure le sujet colonisé, vu comme l'« Autre », et à concevoir les identités et les cultures comme pures, c'est-à-dire sans aucun mélange, en permettant ainsi le maintien des frontières séparant les deux pôles antithétiques.

En revanche, les études postcoloniales proposent une vision du monde qui n'est plus divisé en structures binaires qui s'excluent mutuellement, mais qui est marqué par des mouvements incessants d'interpénétration plutôt que par de simples oppositions. Homi K. BHABHA appelle ces mouvements des « tiers espace », car, l'identité qui surgit de cette situation, se manifeste par une « hybridité culturelle », faite de constructions et de réappropriations situé dans un « au-delà », dans un dépassement des oppositions.

En proposant donc cet « au-delà », la notion d'hybridité, précise Homi K. BHABHA, se focalise sur la différence et la diversité tout en reconnaissant la multiplicité de l'identité du sujet exilé, de l'immigrant ou du déplacé, et rejette alors l'essentialisme qui permet d'étendre le pôle de la périphérie à toutes les

marges constituant les « marginaux »²⁹⁸, en raison de leur ethnie mais aussi de leur genre et de leur préférence sexuelle.

La notion de l'hybride occupe aujourd'hui une place privilégiée dans les productions littéraires, artistiques et linguistiques, ainsi que dans la modernité culturelle voire la pensée politique. Elle remet en question la délimitation des genres et des styles ou de la langue, permet d'appréhender l'écriture moderne ou même postmoderne et d'être situé dans l'actualité d'un débat portant sur l'esthétique et les théories littéraires. En ce qui nous concerne, l'hétérogénéité et la rupture que le concept d'hybridité semble entraîner font que cette notion devient le lieu d'un imaginaire qui transcende les formes littéraires et linguistiques de la littérature contemporaine.

Les diverses approches et analyses textuelles nous ont, en effet, montré que les textes littéraires sont doublement hybrides. Énonciativement, d'abord, car ils sont rapportés par une pluralité de voix, parfois dissimulées ou difficiles à détecter. Textuellement, ensuite, dans la mesure où le même texte est traversé par divers modes d'écriture. La notion de l'hybride implique donc un rejet de la règle classique de la séparation des genres et engendre une abolition des frontières entre les modes d'expression littéraire et artistique. Elle favorise un échange intertextuel et interdiscursif à l'intérieur du texte. Métaphore d'une liberté d'acte et de pensée, cette notion, est pourtant difficile à appréhender, car, elle touche à divers domaines linguistiques, sémiotiques et interdisciplinaires. Malgré les études qui lui ont été consacrées, l'hybridité suscite encore des

²⁹⁸ BHABHA (H.K), *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, p.56

interrogations dans l'apparition des formes scripturales mélangées, et semble être lié au phénomène de mutation culturelle que subit l'emboîtement des mondes différents.

Les héros de notre corpus en constituent l'illustration. Le héros-narrateur de *Place des fêtes* est un personnage à cheval entre deux nationalités, et finit par créer un troisième espace identitaire qui n'est autre que son corps, dont le langage est la manifestation de sa libido décomplexée et assumée. C'est donc à travers le corps que le héros s'identifie et extériorise le malaise qu'engendre la complexité de son hybridité culturelle caractérisée par une libido sans limite ni morale. Carlos, le protagoniste de *La fête des masques*, est également un être hybride, de par son physique masculin et ses désirs féminins. C'est un personnage dont l'intégration sociale passe par le choix définitif de la nature de son être. On assiste ainsi à la métamorphose progressive du personnage devenu un « mutant » dans sa confrontation avec l'Autre. De plus, Heberto Prada, le personnage principal de *Hermína*, est un écrivain en herbe hébergé à La Havane chez la famille Martinez dont la fille adolescente, Hermína, est l'objet de ses désirs. Convaincu que la réussite de son roman, dont Hermína en sera le personnage éponyme, passe par la possession du corps de cette dernière. Hanté par l'image de Hermína, Heberto tente de se rapprocher d'elle à travers des scènes de voyeurisme, de sadomasochisme et de scatologie. L'auteur présente ainsi un personnage en proie à une angoisse existentielle dont la jeune Hermína rythme toute la névrose.

En somme, on peut lire la ici la particularité de la plume de l'auteur à travers sa capacité à démontrer comment, à partir de la description des ambiguïtés sexuelles de ses personnages, il est possible de ressortir la problématique de l'identité et de l'hybridité, concepts privilégiés de la littérature africaine francophone contemporaine.

Dès lors, la forme interrogative du titre de notre chapitre s'explique par la récurrence de la thématique de la quête identitaire dans les œuvres contemporaines d'Afrique francophone. La littérature en tant que fille de son époque et des maux qui la traverse, est donc en perpétuelle métamorphose. Cette transformation, plus visible dans l'écriture amène les écrivains de la nouvelle génération à tenter l'élaboration d'un nouvel espace littéraire africain qui le réconcilie à la fois avec son intimité et le monde qui l'entoure.

Aussi, si nous pouvons lire chez Pius NGANDU NKASHAMA avec *La mort faite homme*²⁹⁹ ou chez Jean-Paul SARTRE avec *La nausée*³⁰⁰, un éclatement du discours, une dislocation des phrases et des mots caractérisant essentiellement la démence des personnages, nous pouvons également lire dans les textes de Sami TCHAK, une écriture qui se resserre autour de la névropathie de ses personnages en perpétuel questionnement identitaire. La problématique de l'identité, révélée par celle du sexe dans les romans de notre corpus fait du protagoniste un être tourmenté que se soit, par l'image fantasmé d'une jeune femme, déambulant entre la réalité et la fiction (comme Heberto Prada dans *Hermína*), errant entre deux patries (comme le héros de *Place des*

²⁹⁹ NGANDU NKASHAMA (P.), *La mort faite homme*, Paris, coll. Encre Noire, 1986

³⁰⁰ SARTRE (J-P), *La nausée*, Paris, Gallimard, 1972

fêtes) ou encore entre deux sexes (avec Carlos dans *La fête des masques*) ; il n'en demeure pas moins que tous ces personnages présentent un déséquilibre psychologique due à un « écartèlement » qui se manifeste dans l'écriture des écrivains de la troisième génération et particulièrement dans celle de Sami TCHAK, par la description crue et brutale des ambiguïtés de leur intimité où la recherche d'une harmonie avec le monde extérieur devient leur unique espace euphorique.

À ce titre, rappelons que le masque, même festif, affiche nécessairement dissimulation, mensonge, ou encore jeu des apparences, finalement porté par l'ensemble des protagonistes de cette nouvelle génération d'écrivains. Se crée alors un espace littéraire dans lequel la thématique du corps s'exprime en toute liberté, sans contraintes, sans blocages voire même sans morale à travers la sexualité. Lieu symbolique de toutes les fantaisies psychiques et physique, le sexe devient une terre des possibles, un « Eldorado » pour l'être en perdition dans sa quête identitaire.

Pour Sami TCHAK, par exemple, l'écriture du corps et plus particulièrement du corps sexuel, deviendra donc un lieu euphorique où le sujet écrivain peut écrire le monde sans se soucier de la nationalité, de la race ou même du genre, mais uniquement de la manifestation assumée de leur sexualité, car : « le corps, par l'entremise de la sexualité, devient alors métaphorique d'une liberté d'actes et de pensées que personne ne peut contrôler »³⁰¹.

³⁰¹ Cité par BREZAUULT (E), *Cultures Sud, Nouvelle génération*, in « Sami TCHAK ou la philosophie dans le foutoir », n°166, juillet-septembre, 2007, p.67

Si pour beaucoup d'écrivains de la « migritude » l'exil est ce qui les amène à l'écriture, le concept de « migritude » – mélange de migration et de négritude – est un néologisme qui renvoie à la fois à la thématique de l'immigration, au cœur des récits africains contemporains, mais aussi au statut d'expatriés de la plupart de ses producteurs. Ainsi, selon Jacques CHEVRIER, ces écrivains puisent leur inspiration dans leur nature hybride et leur décentrement qui sont devenus les éléments caractéristiques de la « World Literature ». En ce qui nous concerne, pour le cas spécifique de l'Afrique noire francophone, nous notons un nombre de plus en plus imposant d'écrivains qui migrent, produisent en s'inscrivant dans le schéma ainsi défini : Afrique–voyage–intégration.

Depuis leur terre d'accueil, ils réalisent donc des œuvres littéraires qui se caractérisent par la thématique de la transgression, de l'errance, de l'hybridité ou du mélange identitaire. En tant que tel, le mot « migritude » symboliserait donc une sorte de « troisième espace », où, en remettant en question un certain nombre de configurations discursives, qui prévalaient jusque-là, ces écrivains de la migritude vont donc chercher leur légitimité littéraire en se désengageant simultanément de la culture d'origine et de la culture d'accueil, en vue d'inscrire leur démarche vers un nouvel espace identitaire et littéraire dont les thématiques font éclater les cadres ordinaires et traditionnels de la littérature francophone classique.

VIII-3) De la « migritude » à la « dé-migritude » chez les écrivains de la 3ème génération.

Comme nous l'avons vu dans les axes précédant de notre travail de recherche, c'est en examinant la littérature produite par les écrivains africains exilés en Europe (notamment en France) depuis les années 1970, que Jacques CHEVRIER en a fait une littérature de la « Migritude ». Parmi les critères mis en place pour déterminer l'appartenance à ce nouveau courant, figure en bonne place ce que le critique a appelé un « effacement des repères », qui s'accompagne d'une rupture avec le « topos du retour au pays natal ».

Dans ses recherches, Jacques CHEVRIER note que les romans d'apprentissage des années 1960 avaient familiarisés les lecteurs avec le motif récurrent de la confrontation entre Afrique et Occident, car :

« il s'agissait exclusivement, pour les personnages mis en scène, d'une expérience de courte durée, généralement valorisée par l'obtention d'un diplôme prestigieux ou d'une qualification enviée au terme de laquelle se profilait un retour au pays natal qui n'impliquait aucun reniement des origines »³⁰²

Aussi, illustre-t-il son propos en présentant le protagoniste de *L'aventure ambiguë* de Cheikh HAMIDOU KANE, qui estime que son séjour européen l'installe dans ce qu'il nomme « l'hybride », et précipite son retour au Sénégal. Il

³⁰² CHEVRIER (J.), *Afrique(s)-sur-seine : autour de la notion de « migritude »*, Notre Librairie, n°155-156, juillet-décembre, 2004.

semble que cette représentation à deux temps de l’Afrique et de l’Occident soit, désormais, obsolète. C’est cette rupture que le critique littéraire français exprime en ces termes :

« À l’ère de la négritude a succédé le temps de la « migitude », un néologisme qui indique clairement que l’Afrique dont nous parlent les écrivains contemporains n’est plus celle qui servait de cadre à la plupart de leurs devanciers, mais, si l’on peut ainsi dire, d’une Afrique extracontinentale dont le centre de gravité se situerait quelque part entre Belleville et l’au-delà du boulevard périphérique. Une situation qui ne va pas, on s’en doute, sans engager une problématique identitaire qui nous ramène à ce concept d’hybride, naguère vilipendé par Cheikh Hamidou Kane, aujourd’hui en passe de réhabilitation puisque, semble-t-il, il s’accorde de plus en plus à l’évolution de notre monde en voie de globalisation »³⁰³

Ainsi, dans son texte *Afrique(s)-sur-seine*, d’où a été tiré le précédent extrait, le critique africaniste français retrace les principales étapes de l’histoire des lettres francophones d’Afrique noire, des origines jusqu’à nos jours. Dans sa mise en perspective des littératures francophones d’Afrique noire, il tient à reconstituer les contextes géographiques, historiques et culturels qui permettent, selon lui, de « faciliter l’approche d’une littérature africaine aujourd’hui en pleine expansion »³⁰⁴. Il nous propose ainsi la chronologie d’une littérature qui semble intimement liée à la situation sociale, culturelle, politique voire économique de sa production. On peut alors y entrevoir l’idée d’une littérature fortement engagée et en constante métamorphose. Après la première

³⁰³ Idem

³⁰⁴ Op cit p.6

partie, consacrée aux différents repères de la littérature africaine³⁰⁵, on compte huit parties dont les principaux axes de lecture correspondent à la situation coloniale et la naissance du mouvement de la Négritude caractérisés par des « illusions perdues » ; mais aussi d'errance, de la prise de parole des femmes et des désillusions de la période des Indépendances, qui a suscité chez les jeunes intellectuels africains une désaffection envers le « pays natal » et le rêve d'un voyage sans retour en Occident, devenu la terre des possibles (migitude).

Cette manière de mettre en perspective les littératures africaines en arrimant leur évolution à la description des situations sociales ou politiques du continent, nous conduit à émettre quelques remarques sur cette approche critique. En effet, nous ne saurions dire que ce sont uniquement les situations politiques ou sociales qui fondent, au fil des années, les « mutations » et les « ruptures » dans le discours littéraire africain, sans tenir compte des questions relatives à la littérarité et aux choix esthétiques de ses écrivains. En ce qui nous concerne, le roman constitue le genre le plus démonstratif de cette métamorphose scripturale. Ainsi, de Camara LAYE à Sami TCHAK en passant par Fatou DIOME, Alain MABANKOU et bien d'autres, on relève que l'écrivain africain contemporain se lance également dans l'exploration des ressources du « verbe » ou dans ce que Jacques CHEVRIER désigne par des « aventures de l'écriture ».

Pour lui, la « migitude » serait plutôt caractérisée par le fait qu'une grande partie des écrivains africains francophones des années 2000 vivant à

³⁰⁵ Ibidem, p.7 à 34

l'extérieur de son continent. Ces écrivains auraient donc fait le choix, à des degrés différents, de vivre loin de leur pays natal, et même s'ils demeurent des écrivains africains, le lieu et les conditions dans lesquelles ils vivent font que leur discours se trouve décentré. En ce sens, leur regard est non plus tourné nécessairement vers l'Afrique, mais plutôt sur soi. Ces nouveaux écrivains, masculins ou féminins, contribuent ainsi à la formation d'une nouvelle littérature qui s'éloigne du roman africain longtemps considéré comme la pâle copie du roman français et dont l'écriture devient de plus en plus personnelle. Ils ne se contentent plus d'écrire leurs expériences d'exilés mais tentent surtout de transcrire leur errance identitaire ressentie au plus profond de leur chair. Souvent peu préoccupés par l'Afrique elle-même, ces auteurs se découvrent un intérêt pour tout ce qui est migration, mouvement et posent de nouvelles questions sur les notions d'identités et d'altérité, telles qu'elles sont perçues et vécues depuis leur terre d'accueil.

Les écrivains de la migritude sont des écrivains itinérants qui n'ont de cesse de reconfigurer consciemment leur espace identitaire :

« les écrivains de la migritude tendent en effet, aujourd'hui, à devenir des nomades évoluant entre plusieurs pays, plusieurs langues et plusieurs cultures, et c'est sans complexes qu'ils s'installent dans l'hybride, naguère vilipendé par l'auteur de *L'Aventure ambiguë* »³⁰⁶

En clair, ils ne veulent plus être les «accoucheurs de l'Histoire» comme

³⁰⁶Idem

l'étaient les écrivains de la Négritude³⁰⁷. Cette nouvelle génération d'auteurs compte alors une multitude de plumes, qui tentent de marquer son attachement à sa terre d'origine tout en soulignant sa démarcation d'avec le mouvement de la Négritude prôné par ses pères. En soulignant l'exhaustivité de la liste des écrivains de la troisième génération, nous pouvons malgré tout en citer quelques-uns pour illustrer l'analyse de cette nouvelle esthétique littéraire. Ainsi, pouvons-nous citer des écrivains tels qu'Abdourahman Ali WABERI avec *Cahier nomade* (1994), qui est un recueil de textes dans lequel on lit le besoin, chez l'auteur, de faire le deuil de son Djibouti natal. Les textes semblent y être empreints d'une nostalgie de l'image d'une Afrique progressivement contaminée par les affres de la colonisation.

Relevons également Kossi EFOUI avec *La Fabrique de cérémonies* (2001) qui y raconte l'histoire d'un immigrant : Edgar Fall, un jeune Togolais, parti faire ses études en URSS, qui décide de migrer vers Paris, avant de retourner dans son pays natal où il ne sera plus perçu comme semblable, mais plutôt comme un étranger sur sa terre d'origine.

Citons également Alain MABANCKOU (*African psycho*, 2002), Emmanuel DONGALA (*Johnny chien méchant*, 2002), BESSORA (*Cueillez-moi jolis Messieurs...*, 2007), Calixthe BEYALA (*Les arbres en parlent encore*, 2002), et bien sûr Sami TCHAK (*Place des fêtes*, 2001). En somme, les récits de la migritude traitent d'une part, de la terre d'accueil qui les attire et les aspire

³⁰⁷Le courant de la Négritude ne touche plus les jeunes générations qui lui reprochent son traditionalisme, et ses compromissions avec l'ancien colonisateur.

dans la viscosité d'une vie d'errance comme un inévitable sable mouvant ; et, d'autre part, d'une terre natale toujours accueillante dont les cicatrices des traces de fouets de la colonisation ternissent son image et empêchent ses populations de regarder au-delà de ce passé marqué et marquant. De ce fait, ces écrivains du post-colonialisme ne se revendiquent pas les portes-paroles de l'Afrique, à l'instar de leurs pères de la Négritude, mais s'inscrivent plutôt dans une écriture de l'universel. Les écrivains vont surtout s'inscrire dans ce courant d'un point de vue biographique, en relatant leurs expériences humaines, les expériences de leur corps sur la terre d'accueil et mettant ainsi un terme à une nouvelle génération d'écrivains que le romancier Djiboutien Abdourahmane WABERI désigne par « enfants de la postcolonie ». Nous qualifions désormais ces auteurs « d'écrivains itinérants » qui reconfigurent sans cesse et consciemment leur espace identitaire. L'errance devient leur mode de vie, leur façon d'être :

« Les écrivains de la migritude tendent en effet, aujourd'hui, à devenir des nomades évoluant entre plusieurs pays, plusieurs langues et plusieurs cultures, et c'est sans complexes qu'ils s'installent dans l'hybride naguère vilipendé par l'auteur de *L'aventure ambiguë* »³⁰⁸

Ainsi, tous ces écrivains de la migritude quittent volontairement ou non leur pays natal pour vivre à l'étranger (en France ou en Amérique) et par le biais d'une expérience personnelle de l'immigration et de leur vision extérieure de l'Afrique, proposent au lecteur des textes littéraires décalés. Des textes empreints

³⁰⁸CHEVRIER (J.), Afrique-sur-seine : autour de la notion de « migritude », Notre Librairie, n°155-156, juillet-décembre, 2004, p.16

d'une originalité scripturale qui offre au lecteur une innovation thématique et formelle mettant en relief, entre autres, l'errance, le mouvement, l'identité, les personnages hybrides (comme c'est le cas dans les œuvres de notre corpus), la pluralité des voix et des perspectives narratives, la fragmentation du récit, le caractère interculturel et/ou pluriculturel de l'intertextualité, des audaces esthétiques qui participent à la richesse et à la particularité de ce nouveau mouvement littéraire francophone. Le terme de « migritude », qui a été fortement critiqué par les théoriciens de la littérature, reste pour nous un concept-clé, dans la mesure où il permet de rassembler une nouvelle génération d'écrivains « politiquement incorrects » dans la manipulation de la langue française et des figures de styles qui l'animent.

Néanmoins, bien qu'aujourd'hui l'approche dite de la « migritude », qu'adoptent les « enfants de la post-colonie », au sens où l'entend Abdourahman Ali WABERI, est bien cernée par Jacques CHEVRIER dans son article, *Afrique(s)-sur-seine : autour de la notion de « migritude »*, il n'en demeure pas moins que l'on observe avec certains critiques de la littérature africaine contemporaine, une nouvelle tendance chez les écrivains de la migritude. En effet, le critique sud-africain Désiré K. Wa KABWE-SEGATTI³⁰⁹ dans un ouvrage collectif intitulé *The changing face of african literature/ Les nouveaux visages de la littérature africaine*³¹⁰, propose un article sur un possible passage de la « migritude » à la « dé-migritude » chez certains écrivains de la 3ème

³⁰⁹Wa KABWE-SEGATTI (D. K.), « De la migritude à la « dé-migritude »-L'exemple de Véronique Tadjo » in *The changing face of african literature/ Les nouveaux visages de la littérature africaine*, Cross/Cultures 104, 2009, p.83 à 94

³¹⁰ DE MEYER (B.), KORTENAAR (N. T.), *The changing face of african literature/ Les nouveaux visages de la littérature africaine*, Cross/Cultures 104, 2009

génération, à l'instar de Véronique TADJO dont il prends les œuvres récentes comme principale illustration de son argumentaire. Selon lui, après avoir analysé les conditions psychiques et psychologiques de création des écrivains dits de la « migritude », l'on relève chez ces derniers, une forme de revendication de leur africanité :

« (...) une nouvelle forme de retour à l'Afrique elle-même que nous qualifions de « dé-migritude ». Loin de la philosophie des pères fondateurs de la négritude, la « dé-migritude » est une démarche qui consiste à se désolidariser de ses propres confrères, qui, dans le contexte d'exil, se positionnent, par rapport à l'Afrique, en s'éloignant pour certains en se sentant foncièrement écrivains, avant d'être africains, et d'autres qui s'y rapprochent en s'identifiant à celle-ci d'abord et se sentant écrivains ensuite. [...] L'essentiel de cette nouvelle vision repose sur une démarche intellectuelle qui permet à la fois la prise en compte des bouleversements qu'apporte la globalisation à travers une « altérité partagée » voire « participative » qui devrait amener l'écrivain africain de la migritude, quel que soit son degré d'intégration dans sa société d'accueil, à prendre conscience de l'humus africain qui nourrit son écriture sans lequel la réception même de son œuvre serait sans lendemain, puisque dépourvue d'originalité »³¹¹

Par ce passage, Désiré K. Wa KABWE-SEGATTI propose un dépassement de la notion de « migritude » par ses propres composants, au profit d'un retour aux sources, matérialisé par la re-connaissance de leur appartenance profonde à une terre, un continent africain dont les réalités et les plaies n'ont de

³¹¹Wa KABWE-SEGATTI (D. K.), « De la migritude à la « dé-migritude »-L'exemple de Véronique Tadjou » in *The changing face of african literature/ Les nouveaux visages de la littérature africaine*, Cross/Cultures 104, 2009, p.84-85

cesse de les interpellier de manière consciente ou inconsciente. Aussi, le mythe personnel des écrivains de la migritude qui consiste à prôner une littérature de « l'universel », de « l'entre-deux » , semble céder la place à une littérature de l'acceptation et de la réconciliation avec son Moi profond, son Moi africain, sa généalogie longtemps morcelée par les multiples expériences extérieures que l'on tente de lui greffer. Aussi, selon le critique sud-africain, parmi ces écrivains de la « migritude », certains, dont l'écrivain ivoirien Véronique TADJO, semblent se « désolidariser » de ce mouvement au profit d'une « dé-migritude » :

« (...) Pendant un moment, beaucoup de critiques ont dit : vous nous bardez avec la littérature africaine engagée. C'est illisible : mais je ne suis pas du tout d'accord. Prenons l'exemple de la Négritude. On voit qu'il est possible d'être engagé tout en faisant quelque chose de qualité qui peut émouvoir et toucher [...] Comment peut-on ne pas être engagé en Afrique aujourd'hui avec tout ce qui s'y passe ? »³¹²

Ce passage présente une nouvelle catégorie d'écrivains de la migritude, féminine surtout, à l'instar de l'écrivaine ivoirienne Véronique TADJO. En effet, le critique sud-africain décrit une Véronique TADJO qui se revendique du mouvement de la Négritude par le traitement dans ses œuvres de thématiques qui abordent les problèmes socio-politiques et économiques d'une Afrique résistante malgré les désillusion post-coloniales, les dirigeants égocentriques et leur politique « de-la-main-tendue ». Cette nouvelle vague

³¹²Propos inédits cités par Désiré K. Wa KABWE-SEGATTI et recueillis par Sarah DAVIS CARDOVA et Désiré K. WA KABWE-SEGATTI pour l'ouvrage collectif du Colloque « Bambara » tenu à l'Université de Johannesburg du 3 au 5 novembre 2005

d'écrivaines surtout, se désolidarise donc de leur confrères de la littérature de la « migritude » pour devenir des écrivains de la « dé-migritude ». Celle-ci offre ainsi au lecteur la possibilité de prendre conscience des multiples tendances qui traversent la littérature francophone actuelle.

Le critique fonde alors son analyse, sur certaines œuvres de Véronique TADJO comme avec *La reine Pokou, concerto d'un sacrifice*, publiée quelque temps après « les événements d'Abidjan » en Côte d'Ivoire. Ce roman reprend le mythe originel du peuple ivoirien à travers la légende de Abraha Pokou, Princesse du royaume Baoulé qui sacrifia son fils pour sauver son peuple. Abra Pokou, princesse du royaume Baoulé se trouve pour sa part au cœur même des stratégies politiques et militaires. Loin d'être une victime, elle devient l'une des principales actrices en influant sur le cours de la guerre avec la « possibilité de fréquenter les coulisses du pouvoir et d'observer l'art de régner »³¹³, elle s'illustre lors d'une réunion du Conseil du royaume pour discuter des stratégies à adopter par rapport à l'avancée de l'armée ennemie. Devant les tergiversations des notables et le manque de cohérence des différentes propositions, la petite princesse Pokou propose l'ultime solution adoptée par le Conseil :

« On ne peut pas demander à des innocents qui ne se sont jamais battus de prendre les armes. Ils ne pourront rien faire contre une armée de malfaiteurs [...] Évacuez immédiatement la ville et allez vous cacher dans la forêt environnante après avoir mis le trône d'or et les insignes de la royauté en sécurité. Mais, laissez les coffres du trésor sur place, c'est ce qu'ils viennent chercher »³¹⁴

³¹³TADJO (V.), *La reine Pokou concerto d'un sacrifice*, Paris, Edicef, 2011, p.16

³¹⁴Ibid, p.18

La légende de la reine Pokou, est donc, chez Véronique TADJO, un prétexte pour revenir sur l'interprétation du mythe des origines qui sous-tend la symbolique de la mort, quelles qu'en soient les causes, religieuses ou politiques, évoquées ici comme un rite de passage obligé d'une régénération. De même, l'écrivaine s'interroge sur la notion de « sacrifice suprême » introduit dans le roman par la mort du fils unique de la reine Pokou et conduit le lecteur vers une réflexion sur la notion « d'ivoirité », chère à une partie de la population ivoirienne. Pour Désiré K. Wa KABWE-SEGATTI, Véroniques TADJO, et d'autres écrivains africains contemporains, démontrent, par le biais de thématiques empreints de Négritude, que l'on assiste certainement à la naissance d'une littérature africaine d'expression française :

« (...) une nouvelle tendance de littérature africaine décomplexée, prête à relever le défi d'une mondialisation épanouissante où toutes les formes d'expression, fussent-elles masculines ou féminines ont leur place sans qu'il y ait cloisonnement masculin/féminin dans les thématiques abordées. Pour toutes ces raisons, et d'autres qui restent encore à mettre à jour, la tendance de la « dé-migritude », qui superpose réalité et fiction, mythe et légende, semble à la fois répondre en écho aux événements socio-politiques qui affecte de loin ou de près les écrivains de la « migritude » et de ce qui nous révèle de leur relation à leur terre natale »³¹⁵

Ainsi, cette tendance à la « dé-migritude » chez certains écrivains de la

³¹⁵Wa KABWE-SEGATTI (D. K.), « De la migritude à la « dé-migritude »-L'exemple de Véronique Tadjou » in *The changing face of african literature/ Les nouveaux visages de la littérature africaine*, Cross/Cultures 104, 2009, p.93

3ème génération, résulte-t-elle d'un simple besoin de se démarquer des autres écrivains inscrits dans le même mouvement littéraire, ou s'inscrit-elle plutôt dans un mouvement plus profond permettant aux écrivains africains contemporains de « s'approprier, chacun selon son parcours d'exil et ses expériences, la problématique de la nécessité ou non de revisiter nos différentes légendes avec le risque de tuer le mythe pour certains et le souci de vérité pour d'autres »³¹⁶.

Dans cette optique de dépassement de la « migritude, nos recherches nous conduisent à l'analyse d'autres genres littéraires peu abordés par la critique dans cette littérature africaine contemporaine, en l'occurrence la poésie. C'est la poésie de Paul DAKEYO, écrivain camerounais produisant en France depuis les années 80, qui attire particulièrement notre attention à ce niveau de l'analyse. Ainsi, parmi les neuf recueils du poète, *Les Barbelés du matin* possède des poèmes qui semblent montrer que le « topos du retour au pays natal » est une préoccupation qui est toujours d'actualité. Aussi, dans ce recueil de poème, Paul DAKEYO, bien qu'indiscutablement lié à la « migritude », développe également une forme de poétique des origines qui semble s'inscrire dans le mouvement de « dé-migritude » présenté par Désiré K. Wa KABWE-SEGATTI.

Le poème « Recuerdo » dans *Les Barbelés du matin*, offre une occasion de constater comment le thème du retour au pays natal laisse deviner celui d'une lutte pour la liberté et la reconnaissance de l'œuvre littéraire africaine. La

³¹⁶Idem

problématique du retour est donc abordée chez le poète camerounais par la transcription de l'amour que porte le sujet pour son peuple, devenu tellement grand qu'il se manifeste en lui comme un cri venu transpercés l'obscurité engendrée par la peur et la fatigue.

De fait, la thématique du retour et l'allusion au mouvement de renaissance dans le poème, nous laisse penser à la manifestation d'un désir de ré-enracinement dans la terre natale chez le poète. C'est la raison pour laquelle il y a constamment, chez DAKEYO une écriture empreint d'un fond africain généralement illustré dans l'écriture, par la référence aux éléments de la nature et de leur attachement à la terre. Aussi, cette métaphore obsédante semble rétablir le contact avec la culture d'origine. Ajouté à cela, le poète fait souvent référence à un personnage mythologique africain dans ses textes : Ogun³¹⁷, qu'il inscrit donc dans ses textes et devient le mythe personnel qui influence son acte d'écriture.

Le mythe d'Ogun est une solution contre la solitude et le mal-être existentiel, mais surtout la clé pour retrouver le « fleuve natal », autrement dit, le pays natal. Pour pousser l'interprétation plus loin, le mythe d'Ogun dans le recueil peut être considéré comme une hyperbole du mouvement de la Négritude. En effet, si le mythe d'Ogun est à la fois un mythe yoruba et haïtien n'est pas un hasard. La référence à Haïti prend une signification toute

³¹⁷Ogun est une divinité de la mythologie yoruba au Nigéria. Il le dieu du feu, du fer et de la guerre. À ce titre, il est le patron des forgerons. Reconnu pour sa puissance, il est autant triomphateur que destructeur. Récupéré dans les pratiques du vaudou en Haïti où il est appelé « Iwa » et désigne à la fois un guerrier qui lutte contre la misère ou un chef politique qui a servi d'exemple aux esclaves pendant la révolution haïtienne pour leur indépendance en 1804.

particulière ici, car c'est de cette terre qu'a retentit le premier grand cri de reconquête de la fierté raciale, après trois cents ans d'esclavage. Parmi les têtes de fil de ce mouvement, on ne présente plus Aimé CÉSAIRE qui décrit cette île comme le lieu où « La Négritude se mit debout pour la première fois et dit qu'elle croyait à son humanité »³¹⁸.

L'implication d'Haïti par le poète, peut donc être interprété ici comme une allusion à ces figures héroïques de la lutte pour la liberté des Noirs et partant comme un appel au souvenir, à la re-connaissance des valeurs du mouvement de la Négritude qu'il adresse à ce qu'il désigne par son « peuple » dans le recueil. De fait, trouver une convergence culturelle entre l'Afrique et l'île d'Haïti est le signe que le poète renoue avec sa race qui est désormais hyperbole de liberté et de sérénité tout en démontrant que la terre natale devient indissociable de la couleur de son écriture, gage d'une réconciliation avec lui-même.

Ainsi, pour le poète camerounais, la terre natale semble redevenir une terre des possibles après l'exil. Elle est projetée, recrée par le rêve, reconfigurée pour être un espace de paix, de bonheur vécu et parfois source d'une matrice créatrice chez le sujet écrivant. Il y a ici une sorte de « dé-migrITUDE » chez cet écrivain africain de la nouvelle génération, qui veut croire que le monde peut aussi être vu à partir de l'Afrique, sa terre natale.

De ce fait, nous pouvons lire chez cet écrivain, la construction d'un

³¹⁸CÉSAIRE (A.), *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 2000, p.46

mythe personnel qui se manifeste dans sa plume et qui vient participer au bouleversement de toutes les anciennes règles littéraires établies. Ainsi, dans cet élan de réactualisation de la vision de la littérature africaine francophone actuelle, on peut lire quelques vers dans *Les ombres de la nuit*, qui proposent au lecteur de divorcer avec l'image dégradante des écrivains de la période de désenchantement au profit d'une nouvelle vision des Lettres des sociétés africaines :

« Il faudra apprendre à rêver
Pour que le temps emporte aux enfers
Les nègres fornicateurs enculeurs de mouches
Les faux frères nègres blacks mazoutes »³¹⁹

Aussi, à l'instar des chantres de la Négritude, il dénonce dans son recueil « Les nègres faux-culs/ Ceux qui ont vendu la terre aux Babyloniens »³²⁰. Nous y relevons comme un cri de guerre poussé avec ardeur par le poète, une forme de revendication de ses origines et une fierté à le clamer haut et fort qui fait penser à *La couleur de l'écrivain* de Sami TCHAK, dans lequel l'auteur énumère les racines de son identité africaine avec un rythme qui frôle l'incantation. C'est donc en ces quelques vers qu'apparaissent la revendication et la force des racines du poète dans son recueil :

« Mes parents disent
Que je suis taureau
Un vrai taureau

³¹⁹DAKEYO (P.), *Les ombres de la nuit*, Paris Nouvelles du Sud, 1994, p. 166

³²⁰DAKEYO (P.), *Moroni, cet exil*, Yaoundé, Silex/Nouvelles du Sud, 2002, p. 67

Pur sang »³²¹

Toute l'énergie et la puissance suggérée sont condensées dans ce vers : « Je suis un NÈGRE SILEX »³²². La charge symbolique du vers est contenue dans l'emploi de la majuscule et des termes « NÈGRE SILEX ». La majuscule est, semble-t-il, une manière de glorifier l'homme noir, de lui redonner la dignité que l'esclavage et les fausses promesses de la colonisation ont jadis bafoués. Par ailleurs, le terme « SILEX », est défini en géologie comme étant une roche sédimentaire siliceuse très dure constituée de calcédoine presque pure et d'impuretés telles que de l'eau ou des oxydes, ces derniers influant sur sa couleur tantôt jaune, gris clair, brun ou noir. Mais, métaphoriquement le poète emploie ce terme pour faire référence à la luminosité de cette pierre si particulière. De plus, c'est le nom de la maison d'édition créée par Paul DAKEYO lui-même afin de participer à la vivacité du livre africain. Le poète propose ainsi une nouvelle vision des écrivains noirs symboles de résistance sociale et culturelle, ceci dans une volonté de promouvoir le savoir-faire et le savoir-dire africain dans leur pays d'origine.

En clair, la poésie de Paul DAKEYO est fondamentalement une célébration des origines, malgré le contexte parisien de production. Ainsi, l'écrivain venu d'Afrique, qui produit hors des frontières nationales et dont l'œuvre se nourrit des nombreuses muses rencontrées tout au long de son exil,

³²¹Op cit, p. 5

³²²DAKEYO (P.), *Les ombres de la nuit*, Paris Nouvelles du Sud, 1994, p. 156

n'est pas nécessairement un être coupé de son pays d'origine et le revendique à sa manière dans ses textes. A ce titre, il s'agit d'une « littérature de refus qui poursuit-sans toujours le savoir, par-dessus deux générations, la révolte de Césaire, de Fanon, de Sembène, de Mongo Béti, de Ouologuem, de Cheick Anta Diop »³²³

Néanmoins, le retour au pays natal ne constitue point une sorte de racisme dans la littérature. Le poète est bien conscient des bénéfices qu'un écrivain peut tirer de ce que Yves-Abel FEZE appelle « mouvement de va et vient entre plusieurs espaces »³²⁴, et que cela reste déterminant dans les échanges socio-culturels. Le poète constate simplement que, dans les relations Nord-Sud, l'initiative devrait désormais partir aussi de la « périphérie » et non plus du seul « centre parisien ».

Dans sa vision, il est désormais utile de retourner vers la terre natale – surtout à cette époque de mondialisation – de la reconfigurer pour en faire un espace de liberté et de bonheur, afin qu'elle devienne le tremplin à partir duquel il pourra partir, plus sûr, à la rencontre du monde, et se mettre à l'abri du carcan imposé par le centre français et les errances occasionnées par les affres politiques et économiques de la « périphérie ».

Par ailleurs, l'avènement de cette tendance à la « dé-migrétude » chez

³²³KOM (A.), propos de Lilyan Kesteloot (2012), « *Écrivain ou Africain ?* », <http://www.afrique-demain.org/ecrivain-ou-africain>, page consultée le 25 novembre 2012

³²⁴FEZE(Y.A), « *Les Littératures francophones ont-elles une identité ?* », Paris, Interculturel, avril 2007

certains écrivains africains de la 3ème génération, nous amène à évoquer certains passages du dernier texte de Sami TCHAK intitulé *La couleur de l'écrivain*, qui semble faire écho à ce néologisme. La réflexion de l'auteur sur les véritables motivations et ambitions des écrivains dits de la « migritude », propose au lecteur une autre vision de la littérature africaine actuelle, donnant ainsi l'opportunité de nuancer voire de dépasser la définition des écrivains de la 3ème génération jusqu'ici créée et développée par Jacques CHEVRIER. Toutefois, dans son essai sur *La couleur de l'écrivain*³²⁵, Sami TCHAK semble recentrer le débat sur les véritables objectifs de cette génération d'écrivains, qui, de par leurs origines et leurs racines indéniablement plantées en Afrique, laissent entrevoir un mythe personnel non négligeable qui transparaît inconsciemment dans l'écriture de ces derniers : l'attachement au pays natal.

La première partie intitulée « Peau et conscience », aborde des questions relatives au statut des écrivains noirs francophones, surtout ceux appelés aujourd'hui les écrivains de la « troisième génération », confrontés aux problématiques de l'engagement, de la réception de leurs œuvres, de leurs rapports à la langue française ; toutes préoccupations au cœur même du contraste qui définit l'écrivain noir francophone marginalisé au centre (Paris) et méconnu dans la périphérie (son pays, notamment le Togo pour Sami TCHAK). Sami TCHAK aboutit à la conclusion selon laquelle la capacité à peindre la condition humaine dans ce qu'elle a de plus universel, de plus spirituel et de plus intime à la fois, reste le seul engagement qui peut permettre à

³²⁵TCHAK (S.), *La couleur de l'écrivain*, Paris, La Cheminante, 2014

l'écrivain africain contemporain de se démarquer dans l'espace littéraire moderne. Ces réflexions aussi bien sociologiques que philosophiques de l'auteur sont accompagnées ou illustrées par des nouvelles plus ou moins courtes, notamment celle de « Joe ne reviendra plus » ou encore « Vous avez l'heure ? », qui met en scène la haine raciale et la complexité des rapports entre les hommes et remet ainsi d'actualité la thématique de l'altérité sur la scène littéraire africaine.

Sami TCHAK conduit ainsi le lecteur vers des débats philosophiques et littéraires qui marquent une forme de redéfinition du rôle et du statut de l'écrivain africain contemporain. En partant de la présentation de sa généalogie à la description du rôle de l'écrivain africain actuel, l'écrivain togolais nous présente une allégorie sur la « couleur » de l'écrivain qui, contrairement à ce que l'on croit, est beaucoup plus profonde, car, elle englobe également la couleur des sens, des sensations, des angoisses, des névroses et des fantasmes qui, comme nous l'avons vu, animent l'écriture de Sami TCHAK. Aussi, pour étayer notre hypothèse, la première partie de cet essai intitulée « *Peau et conscience* »³²⁶ possède des chapitres qui illustrent de manière ludique et didactiques la nouvelle vision de l'auteur sur la nouvelle génération d'écrivains de la littérature francophone d'Afrique noire. D'entrée de jeu, nous pouvons lire dans le chapitre « Mal de nation »³²⁷ les propos de Sami TCHAK qui semble être les réelles ambitions des écrivains dits de la « migritude » :

³²⁶ TCHAK (S.), « Peau et conscience » in *La couleur de l'écrivain*, Paris, La Cheminante, 2014, p. 9 à 126

³²⁷ Ibid, p.49

« (...) si les auteurs dont vous parlez revendiquent leur liberté de création, leur liberté d'aborder n'importe quel sujet, de situer leurs intrigues dans n'importe quel coin du monde, de proposer des esthétiques originales au-delà des attentes spécifiques, s'ils luttent pour échapper à une sorte de déterminisme thématique, à la *racialisation* des sujets, s'ils refusent tout cela, il ne vous a pas échappé qu'en même temps, et surtout, ils souffrent du peu d'intérêt que leurs textes suscitent chez eux, du manque de lectorat chez eux. Même ceux d'entre eux qui ont réussi à entrer en Occident dans le cercle fermé des auteurs célèbres aspirent à exister pleinement chez eux, dans leur pays, au cœur de leur nation, leur rêve c'est d'incarner leur nation comme Dostoïevski incarne la Russie, Borges l'Argentine, Césaire la Martinique. Ils souffrent de n'y pas parvenir parce qu'ils ne sont pas issus d'une nation où les conditions pour une telle identification sont réunies »³²⁸

L'auteur nuance ici les motivations du choix de l'exil des écrivains de la migritude. Bien que Sami TCHAK ait déclaré dans une interview animée par Boniface MONGO-MBOUSSA, que « nous[les écrivains de la 3ème génération] sommes orphelins de nation », cela ne signifie pas que ces derniers ne sont issus d'aucun pays ni d'aucune terre, mais plutôt qu'ils n'ont pas derrière eux un pays, un peuple, qui soutient leur art et que celui-ci puisse être diffusé dans l'ensemble des institutions éducatives locales. Il soulève ainsi, la question de la réception des œuvres africaines dans leur pays d'origine. D'où le manque d'entrain de ces écrivains lorsqu'il s'agit de se revendiquer de cette terre qui ne fait pas l'effort de les porter où de faire germer la graine qu'il tentent, malgré tout, de planter.

Pour illustrer ce point de vue, Sami TCHAK décrit une anecdote dont il

³²⁸ Ibid, p.50-51

fut le protagoniste. Ainsi, dans le chapitre « Désillusion »³²⁹ de *La couleur de l'écrivain*, l'auteur raconte sa déception face au manque d'intérêt qu'accordent les nationaux aux œuvres de leur propres écrivains. Il y raconte sa première expérience d'écriture, ses aspirations et ses rêves d'écrivain togolais brisés ou du moins fissurés par le détachement d'un libraire face à l'absence de livres d'écrivains locaux dans sa librairie. La scène se passe à Sokodé, ville située près de la ville natale de l'auteur et lieu de ses débuts en tant que sujet social et sujet écrivain d'une société qui se métamorphose devant lui. Simple coïncidence ou marque du destin, peut importe ; l'auteur nous décrit une expérience personnelle à Sokodé qui semble être l'une des causes du mythe personnel de l'écrivain de la 3ème génération. Aussi, en s'adressant toujours à cette « femme blanche » de l'auditoire, Sami TCHAK traduit lui-même son désenchantement :

« Pourquoi je vous parle de Sokodé, Madame ? Parce que dans cette ville, j'avais rêvé de devenir prophète [...] Enfant de ce coin, de cette région, je m'attendais à trouver dans cette librairie-papeterie au moins un exemplaire de mon unique roman d'alors qui parlait des Tem, un roman publié là-bas au Togo, et qui parlait des gens de mon ethnie, signé Sadamba Tcha-Koura, avec ma photo sur la quatrième de couverture. Je m'attendais à trouver mon livre dans cette librairie surtout que deux semaines plus tôt, j'avais eu droit à une heure de présentation à la télévision nationale. Hélas, non seulement le libraire n'avait aucun exemplaire de *Femme infidèle* de Sadamba Tcha-Koura, mais surtout, Madame, il n'en avait jamais entendu parler. « Ah bon, tu as écrit un livre ? Félicitations mon frère ! Bon, tu sais, moi je ne peux pas commander des livres qui ne sont pas au programme scolaire. » Il ne chercha même pas à en connaître le titre. »³³⁰

³²⁹ Ibidem, p.63

³³⁰Ibidem, p.63-64

Dans cet extrait, on lit la désillusion de l'auteur qui voit son rêve se métamorphoser peu à peu en fantasme. Le fantasme qui deviendra progressivement mythe et comme le souligne Charles MAURON dans ses travaux, sa manifestation se fait généralement de manière inconsciente chez le sujet écrivant et ce au fil de ses œuvres. *La couleur de l'écrivain* attire donc notre attention à ce niveau de notre travail, car, la volonté inconsciente de connaissance ou de re-connaissance des choix d'écriture de son auteur et partant des écrivains de la 3ème génération à laquelle on l'associe. Es-ce un hasard si son interlocuteur dans ce texte est « une femme blanche » ? On imagine bien le mélange de couleur de peau qui puisse exister dans l'auditoire durant ce genre de débats littéraires portés sur la littérature africaine francophone contemporaine. De plus, étant donné le caractère littéraire de ce texte et la liberté créatrice dont bénéficie l'écrivain, pourquoi Sami TCHAK n'a-t-il pas choisi comme interlocuteur une « femme noire » ou « une femme » tout simplement ?

Nous pensons que s'est imposé en lui un désir de re-connaissance de son être, de son essence, de ce qui fait de lui ce qu'il est, autrement dit, « la couleur » de ses angoisses, de ses émotions et de ses désirs les plus inavoués. Son attachement réel au pays natal dépasse toute notion d'« enfermement », d'« ouverture » ou encore d'« universalité ». Selon lui, « un écrivain s'exprime, idéalement, à partir d'un lieu et d'une langue, qui fondent son identité. Peu importe les thématiques qu'il aborde ou les pays où se situent

ses intrigues. Il est un écrivain de chez lui, on le définit par rapport à la nation dont il est l'émanation, dont il contribue à la vitalité de la langue et de la culture »³³¹. Toutefois, nous soulignons avec l'auteur, le caractère idéaliste de cette définition de l'écrivain, parce qu'en ce qui concerne les écrivains africains de la 3ème génération, l'auteur est contraint d'admettre l'existence d'une lésion dans le processus de réception des œuvres locales qui gangrène peu à peu une littérature africaine francophone fragilisée par le désenchantement de ses écrivains contraints à l'exil :

« [...] en l'état actuel des choses, nos propres pays ne peuvent créer des climats, mettre en place des moyens propices à l'épanouissement de littératures suffisamment concurrentes dans le monde »³³².

En d'autres termes, l'auteur propose un dépassement de la notion de « migritude » dans laquelle la critique littéraire, au travers de la définition de Jacques CHEVRIER, a tendance à les circonscrire à partir des thématiques et du lieu d'écriture qu'ils choisissent dans l'expression de leur art :

« 1) Les écrivains africains de la nouvelle génération s'affranchissent des contraintes identitaires, placent leur intrigues loin de l'Afrique, pour introduire leur littérature dans l'universel (on est censé leur faire un beau compliment) ;

2) Certains écrivains africains de la nouvelle génération refusent qu'on les considère comme des écrivains africains, ils se disent écrivains tout

³³¹ Ibidem, p.51

³³² Idem

court, ainsi pensent-ils entrer mieux dans l'universel (critique sévère) »³³³.

Ces deux définitions récurrentes de la nouvelle génération d'écrivains africains francophones montrent au lecteur que la critique les considère principalement comme des écrivains décalés, en totale rupture d'avec leur pays natal respectif, au profit de l'élaboration d'une littérature de l'Universel où l'écrivain africain francophone moderne ne se revendique plus comme écrivain de son pays d'origine, mais uniquement comme « écrivain » d'un monde en mouvement. Cependant, après le constat que certains critiques comme Désiré K. Wa KABWE-SEGATTI ou Lilyan KESTELOOT, font de la littérature africaine francophone contemporaine et plus précisément de sa nouvelle génération d'écrivains, on peut alors compléter l'affirmation de Sami TCHAK en précisant que ces écrivains sont bien « orphelins de nations », mais orphelins de nations capables de soutenir leur acte d'écriture en mettant en œuvre des moyens aussi bien socio-économiques que culturels pour permettre la vulgarisation des écrivains de leur pays d'origine et de leurs œuvres, afin de leur permettre de participer au rayonnement d'une littérature et d'un continent longtemps accroché aux promesses non-tenues de la période post-coloniale. On assiste à une forme de « dé-migrITUDE » chez ces nouveaux écrivains, qui, de manière consciente ou inconsciente transcrivent leur attachement à leur continent, à leur terre d'origine en reconnaissant la couleur de leur écriture, qui, bien qu'ici ou ailleurs détermine leur identité :

³³³ Ibid, p.53

« Je songe à Césaire qui écrivait : *Et tous zèbres de se secouer pour faire tomber leurs zébrures en une rosée de lait frais*. Il n'est pas plus aisé aux zèbres de France qu'à ceux d'Afrique de se dégager de leur identité culturelle, des valeurs de leurs nations, ni même de leurs manières de sentir et de penser. De même aussi Mabanckou, Wabéri et leur collègues demeurent africains, que cela leur plaise ou non. Il est vain de nier ! Leurs textes les trahissent, en dépit de leurs déclarations »³³⁴

Les écrivains africains francophones de la nouvelle génération sont certes des sujets écrivant des œuvres rivalisantes les unes des autres de thématiques et de tournures linguistiques et stylistiques surprenantes voire déroutante, il n'en demeure pas moins que la référence consciente ou inconsciente à un hypothétique pays natal reste fortement marquée. Aussi, si certains le revendiquent clairement comme Véronique TADJO en se reconnaissant du mouvement de la négritude dans son écriture au travers de références aux mythes, aux légendes et aux plaies actuelles de l'Afrique dans ses textes ; d'autres comme Calixthe BEYALA, Alain MABANCKOU ou ici Sami TCHAK se revendiquent certes comme écrivains de la 3^{ème} génération mais dont le mythe du « retour au pays natal » reste profondément ancré dans leur plume et se manifeste inconsciemment dans leurs œuvres.

En ce qui nous concerne, si à la lecture de *Place de fête* de Sami TCHAK, nombreux sont ceux qui s'arrêtent sur les thématiques de l'immigration, de l'errance sexuelle et identitaire ou encore sur les audaces scripturales dont fait montre l'auteur dans ce texte, ils passent devant la manifestation du mythe personnel de l'auteur qui le laisse transparaître dans de

³³⁴ Propos de Lilyan Kesteloot cité par Sami Tchak *in* La couleur de l'écrivain, Paris, La Cheminante, 2014, p.53-54

subtiles, ou peut être inconscientes, références au pays natal et plus précisément à des événements négatifs qui sont encore d'actualité dans son pays d'origine : la prostitution, l'infime place de la femme dans la société africaine ou encore le mythe de l'Occident, véritable *Eldorado* pour les Africains.

Toutefois, au vu des travaux de Désiré K. Wa KABWE-SEGATTI sur l'existence d'un nouveau mouvement parmi les écrivains africains de la nouvelle génération, à savoir celui de la « dé-migrITUDE » ; et au vu des manifestations du mythe personnel de l'écrivain Sami TCHAK dans ses œuvres, peut-on aujourd'hui penser à l'intégrer dans ce nouveau mouvement littéraire ? De plus, dans un désir de re-connaissance de soi, Sami TCHAK ne pourrait-il pas surprendre son lectorat, comme il aime à le faire, et entamer la production d'une ou plusieurs œuvres dont la trame narrative se déroulerait en Afrique et plus précisément au Togo (son pays natal), comme il l'avait déjà fait par le passé avec la parution en 1988 de son premier roman *Femme infidèle*, et signé de son vrai nom : Sadamba Tcha-Koura ?

Toutes ces interrogations nous amènent à nous questionner ou plutôt à nous re-questionner sur l'avenir de la littérature francophone d'Afrique noire à travers l'analyse des métamorphoses esthétiques et thématiques du Moi créateur des écrivains qui la composent. Ces derniers semblent, en effet, proposer une nouvelle définition de l'écrivain africain de la nouvelle génération en tentant de nuancer celle du critique littéraire français Jacques CHEVRIER, qui, par l'approfondissement de ses travaux sur son néologisme « migrITUDE », donne naissance à une littérature de la migrITUDE qui englobe tous ces nouveaux

écrivains africains dans des canaux littéraires bien précis et dont le fil d'Ariane de leurs écrits serait principalement la manifestation d'une rupture au « topos du retour au pays natal ».

Enfin, nous nous demandons si nous ne sommes pas en présence, aujourd'hui, de la naissance d'un rapprochement, d'une réconciliation avec ce topos « du retour au pays natal » chez les écrivains africains de la nouvelle génération. Un appel semble être alors lancé, par Sami TCHAK, aux écrivains, aux lecteurs, aux chercheurs et aux critiques de la littérature africaine francophone contemporaine, afin de décortiquer et de tenter d'expliquer les tendances esthétiques et thématiques de cette littérature en perpétuel mouvement.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Parvenue au terme de notre travail de recherche, nous retiendrons que l'écriture empreinte de sexualité de l'écrivain togolais Sami TCHAK peut être considérée comme la preuve de la manifestation inconsciente d'un mythe personnel qui influence son génie créateur et transparaît dans l'ensemble de ses œuvres et plus particulièrement dans celles constituant notre corpus de base. Ainsi, dans *Place des fêtes*, *Hermina* et *La fête des masques*, l'écrivain dévoile peu à peu la personnalité de ses protagonistes à travers la description crue et érotisée des contradictions de leur corps et plus précisément de leur monde intime. Le corps cesse désormais d'être simple composante de l'Homme pour devenir « un monde à conquérir ou à défendre, pour sauvegarder son identité »³³⁵ ; il devient le lieu des libertés d'actes et de pensées de l'individu, en proie à une constante angoisse existentielle, dans une société en mouvement où les frontières géographiques et artistiques se dissipent peu à peu pour laisser le sujet social dans un « Tout » où il lui est nécessaire – voire vital – de se donner des repères, afin de se redécouvrir ou de redécouvrir ce à quoi il aspire, sa véritable ambition dans la pratique de son art. Ce constat nous a conduit à étudier l'écriture du corps et le mythe personnel de Sami TCHAK, à travers l'approche psychocritique de Charles MAURON.

De ce fait, dans notre première partie intitulée « Mise en discours du corps à travers les littératures », il s'est agi dans un premier temps, de présenter comment Sami TCHAK donne à la thématique du corps sa singularité en l'intégrant dans la sphère publique. L'érotisation scripturale donne une couleur

³³⁵ BREZAULT (E.), Culture Sud, Nouvelle génération, Op.cit, p.69

particulière à la description du corps. Cette écriture du corps, est alors la preuve d'un langage du corps, qui se veut attrayant et subversif à la fois, par sa complexité et sa capacité à franchir les barrières de la raison et de l'éthique par, des transgressions aussi bien thématiques que stylistiques.

A l'instar de Sami TCHAK, la nouvelle génération d'écrivains africains s'est emparée de la thématique du corps, à travers l'écriture de la sexualité, comme un nouvel élément crédible et indispensable à toute analyse psychosociologique de l'être humain. Parce qu'il se veut traduction d'un langage sexuel et sensuel, le corps est subversif, choquant voire dérangeant, dans une société où les tabous et les préjugés semblent avoir cimenté les mentalités et contaminé en même temps les questions d'altérité et de rapport au monde.

Ce décryptage du langage du corps auquel s'essaye Sami TCHAK dans son écriture, donne l'occasion au lecteur d'entrevoir l'existence d'une angoisse, d'un mal-être existentiel chez le sujet social, illustré dans les trois œuvres de notre corpus par la manifestation d'une errance physique et psychologique des différents protagonistes.

L'analyse de la déconstruction psychologique des personnages-clés aux personnalités contaminées par des fantasmes sexuels inattendus et la proie d'une angoisse existentielle, emprisonnés dans le sable mouvant des interdits moraux qu'ils choisissent de braver volontairement (le protagoniste anonyme de *Place des fêtes*), d'en être prisonnier (Heberto de *Hermina*) ou simplement de redéfinir (les personnages de Carla et Carlos de *La fête des masques*) nous sert de

fil conducteur tout au long de notre deuxième partie intitulée « Audaces scripturales et associations obsédantes de l'auteur ».

Il a donc été question dans cette partie, de montrer comment dans *Place des fêtes*, *Hermina* et de *La fête des masques* les « bavardages indiscrets de la chair », et les corps des protagonistes ont exprimé les désirs enfouis au plus profond de leur être. Ils deviennent ainsi des « corps témoins » du perpétuel questionnement identitaire qui mine leur psychisme et qui les prépare progressivement à accepter le verdict, parfois surprenant lorsque leur masque tombe. Cette quête identitaire dans l'intimité est en réalité un prétexte pour l'auteur pour dévoiler un mal-être chez le sujet social qui n'arrive plus à se situer dans la société et son incapacité à déterminer les rapports entre lui et l'Autre ou encore entre lui et les choses.

Au-delà de la simple thématique du corps, l'écriture du corps, par un jeu rhétorique et stylistique permet au lecteur de visiter les « coulisses de l'œuvre » afin de mieux en cerner les contours transgressifs marqués par la forte présence de métaphores obsédantes qui justifient notre choix de l'approche psychocritique de Charles MAURON dans le traitement de notre sujet.

Ce choix méthodologique se justifie par l'analyse déductive que cette démarche impose dans l'approche de notre corpus de base, et qui consiste en un repérage d'indices récurrents signe d'un discours très probablement dicté par l'Inconscient de l'auteur. Dans un second temps, la méthode de MAURON, nous invite à mettre en relation tous les éléments repérés. Ceci, dans le but de

rechercher ce qui fait la cohérence des différents indices collectés de façon à prouver l'existence dans des textes, à priori différents, l'existence d'un mythe personnel chez Sami TCHAK.

L'étude de Charles MAURON nous l'avons vu, est expérimentale : il faut donc y lire un dialogue entre une pensée qui interroge et des faits romanesques qui répondent. À l'appui des textes de Samy TCHAK nous avons ainsi tenté de démontrer comment la psychocritique recherche dans les textes, isole et étudie l'expression de la personnalité inconsciente de leur auteur. Notre recherche s'est située ainsi par rapport à trois courants de la critique contemporaine : classique, médicale et thématique. La méthode psychocritique de Charles MAURON comporte donc quatre opérations : superposition des textes révélant les structures où s'exprime l'inconscient, étude de ces structures et de leurs métamorphoses, et, enfin, interprétation et « contrôle autobiographique » du mythe personnel relevé. Ainsi, le mythe nous fournit une image du « monde intérieur » inconscient de l'auteur, avec ses instances, ses objets internes, ses Moi partiels et son dynamisme. L'acte d'écriture apparaît ainsi comme un projet d'intégration de la personnalité, dans un contexte vécu et daté.

Enfin, la troisième partie de notre travail titrée « Interprétation et contrôle biographique du mythe personnel » nous permet d'apporter du sens aux récurrences thématiques de Sami TCHAK. Ainsi, à travers l'analyse des personnages clés et des principales instances narratives de notre corpus, nous démontrons qu'il existe un lien évident entre le texte et un certain nombre de souvenirs inconscients propres à l'écrivain togolais. De ce fait, cette ultime

partie de notre travail a pour objectif d'identifier les souvenirs inconscients de Sami TCHAK, autrement dit, le « mythe personnel » dont parle Charles MAURON.

Comme toute entreprise scientifique, le problème de l'interprétation du mythe personnel de l'écrivain a été d'en rechercher l'origine et de tâcher d'en comprendre le fonctionnement. Il s'est donc agi pour nous de faire apparaître les souvenirs inconsciemment refoulés par le Moi social de Sami TCHAK, puis, de tenter de révéler les motifs réels de cette opération psychique et son impact sur son écriture. Nous avons également découvert comment des événements marquants de sa vie, en particulier le « phénomène Aguégué », avait joué un rôle non négligeable dans l'avènement de l'une des métaphores obsédantes les plus évocatrices, et avait contribué à l'expression de son mythe personnel.

Le relevé de cette nouvelle forme d'écriture, par le biais personnages psychologiquement torturés, de corps névrosés dotés d'une sexualité débridée, est pour nous l'occasion de nous interroger sur l'écrivain africain francophone et son avenir, à travers la création d'un « espace euphorique » dans la littérature africaine actuelle. Sami TCHAK propose ainsi une démarche qui consiste à « convaincre par la raison et à prouver par l'érection ». Il nous plonge, au fil de la narration, dans une « lecture sexuelle du monde »³³⁶ qui l'entoure et dont le point de départ reste Kamonda, ce « petit coin de terre [qu'il a] dans le sang »³³⁷, ce petit village qui semble défier le temps et les métamorphoses qu'il

³³⁶TCHAK (S.), *La couleur de l'écrivain*, *Op.cit*, p.215

³³⁷Idem, p.217

impose aux humains.

De ce fait, l'écriture du sexe s'alignerait dans une littérature de la transgression, chère à la nouvelle génération d'écrivains africains dit « écrivains de la migritude ». Domine alors une liberté de ton dans le dévoilement des scènes érotiques dans leurs œuvres littéraires. Ainsi, le rejet des codes littéraires habituels et l'élaboration d'un nouveau discours romanesque consiste-t-il en la recherche d'une société où l'individu trouve son épanouissement physique et psychologique ; une société où le désir de l'individu compte. Autrement dit, les actes conscients ou inconscients posés par l'être humain dans son intimité (c'est-à-dire, les fantasmes et autres désirs sexuels), constituent la preuve concrète de l'existence d'un « masque de chair » sur le visage de chaque être humain, que l'écrivain tente désormais de retirer.

Cette « tombée des masques » qu'entreprend l'écrivain togolais dans son écriture, devient progressivement un cri lancé aux autres écrivains de la nouvelle génération, mais aussi et surtout, à l'ensemble des critiques de la littérature francophone actuelle. On y relève un désir profond de retour à la source même de leur « génie créateur » manifestée inconsciemment dans leurs textes. Ainsi, la désignation et l'interprétation du mythe personnel de Sami TCHAK dans notre travail constitue, selon nous, la description d'une petite fissure visible sur le masque de chair d'un romancier africain issu d'une nouvelle génération d'écrivains qui tente de rompre avec les clichés et les préjugés dans lesquels on n'a de cesse de les enfermer.

Derrière la thématique du sexe et de l'interdit dans laquelle on inscrit souvent l'œuvre de Sami TCHAK, on peut et doit lire une nouvelle vision de la littérature africaine francophone, plus décomplexée et capable d'affronter et d'assumer son reflet, aussi déformé soit-il, dans le gigantesque miroir du monde. Le sujet social est ainsi invité à un re-questionnement permanent sur lui-même et sur le monde qui l'entoure. Sami TCHAK entreprend de faire tomber les masques façonnés par la norme sociale et les préjugés, afin de permettre que la fête commence enfin.

ANNEXES

Résumé de *Place des fêtes*

Place des fêtes est un roman dont la structure narrative et syntaxique bouleverse le lecteur qui se surprend dans une jouissance sexuelle et textuelle aussi bien immorale qu'obscène. Dans ce roman, Sami TCHAK raconte, à travers les pérégrinations sexuelles de son héros, l'histoire d'un jeune homme dont le nom reste inconnu tout au long du récit. Un protagoniste dont l'anonymat n'a d'égale que les ambiguïtés de son monde intime causées par la quête d'une identité véritable. En effet, fils d'un père immigré incapable de satisfaire l'immense appétit sexuel d'une mère anciennement prostituée en Afrique ; le héros-narrateur de *Place des fêtes* est un jeune homme incestueux qui est en colère contre son père impuissant (sexuellement et socialement) et fantasme ouvertement sur le corps de sa mère qui lui confie sans pudeur les histoires humides et chaudes de sa vie de prostituée en Afrique et en France. La barrière éthique étant brisée et les identités brouillées, le protagoniste décide de haïr son père, de coucher avec son ami « Malien », la cousine de ce dernier, sa petite sœur, pour enfin se marier avec sa cousine qui était prostituée auparavant. Le sexe devient alors chez le héros, le lieu de liberté par excellence et partant, un élément important dans sa quête identitaire au milieu d'une société où les considérations raciales et sociales aliènent et emprisonnent l'homme dans un magma d'interdits et de tabous. A travers ce roman, Sami TCHAK plonge ainsi le lecteur dans une sorte d'univers carnavalesque et sadique où la libre pratique des fantasmes sexuels est un hymne à la liberté par l'entremise de l'écriture du sexe.

Résumé de *Hermina*

Hermina Martinez est le personnage éponyme de *Hermina* de Sami TCHAK. C'est une belle adolescente cubaine, dont est épris Heberto Prada le protagoniste de l'œuvre. Ce jeune professeur de philosophie volontairement au chômage rêve de devenir un illustre écrivain. Heberto vit en location au rez-de-chaussée de la maison familiale des Martinez. Il y côtoie leur fille Hermina, dont la beauté physique ne le laisse pas indifférent et devient l'objet de tout ses fantasmes. Cependant, dans un souci de conserver intact le corps de Hermina, devenue sa muse, Heberto Prada se refuse d'avoir des relations sexuelles avec elle et sous l'impulsion de Ingrid, une amie européenne qu'il rencontre en ville, il s'adonne à des pratiques sado-masochistes donner de la matière à son acte d'écriture. Heberto Prada quitte alors La Havane avec Ingrid pour la grisaille de Paris et la solitude de son appartement au huitième étage d'un immeuble. C'est l'occasion pour Sami Tchak d'aborder certaines questions relatives à l'immigration comme « l'esclavage sexuel », le mal du pays, le racisme, le chômage, ou encore délinquance. Heberto Prada envisage donc d'écrire un roman avec pour personnage principal l'objet de ses désirs : Hermina. Hélas, ce projet d'écriture n'aboutira pas ; mais son amour impossible pour cette dernière deviendra au fil du récit une hantise, des fantasmes enivrant qui le conduiront parfois dans des rêveries aussi bien diurnes que nocturnes l'empêchant parfois de faire la différence entre la réalité et le rêve. Sami TCHAK y décrit donc des scènes de voyeurisme, de sado-masochisme et de scatologie qui font de ce roman, une ode à l'érotisme.

Résumé de *La fête des masques*

La fête des masques de Sami TCHAK est un roman qui se veut bouleversant par l'histoire qu'il narre. Ce roman parle d'un homme : Carlos ; une âme torturée, qui raconte son histoire à Antonio, dont il vient d'assassiner la mère dénommée Alberta. Il se souvient qu'étant adolescent, il avait été déguisé en femme par sa sœur, Carla. Ils partirent ensemble assister à une grande réception. Sa sœur, en fréquentant le ministre de la culture (éminente personnalité dans Ce-Qui-Sert-De-Pays) faisait son entrée dans les hautes sphères du pouvoir. Cela lui donnait quelques privilèges dont profitait sa famille. Un Capitaine (Gustavo) tomba sous le charme du jeune Carlos. L'ayant suivi dans la chambre d'hôtel où il avait rendez-vous avec le Capitaine, sa sœur viendra briser son rêve en dévoilant la supercherie à tout le monde. Mais il était déjà trop tard, Carlos avait succombé à l'incontestable beauté du Capitaine Gustavo. Il fut donc pris au piège de ce corps et surtout des désirs voir de l'amour qu'avait fait naître en lui le Capitaine. Pour cela, Carlos jura de tuer sa sœur ou à défaut, une femme ! Plus tard dans le roman, Carlos décidera de mourir par la main d' Antonio, son auditeur qui jura de venger sa mère si quelqu'un en venait à lui faire du mal. Carlos était étrangement heureux de ce triste dénouement et allait se donner voluptueusement aux mains de ce garçon qui n'avait cessé de lui dire qu'il était doux. Deux êtres qui finiront par devenir presque un couple esseulé : ne pouvant se passer l'un de l'autre jusqu'à la fin du roman. Carlos tint alors sa promesse d'amour éternel envers Alberta qu'il suivit sans hésiter grâce à la douceur du coup fatal qu'Antonio lui porta dans la

« Lagune des morts ». C'est ainsi que Carlos, l'homme-femme, mourut nu et en paix avec son corps.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS DE BASE :

TCHAK (S.), *Place des fêtes*, Paris, roman, Gallimard « Continents Noirs », 2001.

Hermína, Paris, roman, Gallimard « Continents Noirs », 2004.

La fête des masques, Paris, roman, Gallimard « Continents Noirs », 2004.

CORPUS GENERAL :

Signé Sadamba TCHA-KOURA :

-*Femme infidèle*, Lomé, roman, Nouvelles Éditions Africaines de Lomé, 1988

-*Formation d'une élite paysanne au Burkina Faso*, Paris, essai, l'Harmattan, 1995

TCHAK (S.), *La sexualité féminine en Afrique*, Paris, essai, éd. L'Harmattan, 1999

La prostitution à Cuba, Paris, essai, éd. L'Harmattan, 1999

L'Afrique à l'épreuve du SIDA, Paris, essai, L'Harmattan, 2000

Le Paradis des chiots, Paris, roman, Mercure de France, 2006

Al capone le malien, Paris, roman, Mercure de France, 2011

La couleur de l'écrivain, Paris, Comédie littéraire, La Charmante, 2014

AUTRES ŒUVRES CITÉS

ALEM (K.), *Un Rêve d'Albatros*, Paris, roman, Gallimard, Continents noirs, 2006

BAKHTINE, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la*

Renaissance, Paris, essai, Gallimard, 1982

BALZAC (H.), *Le Lys dans la vallée*, Paris, roman, Gallimard, 2004

BAUDELAIRE (C.), *Les fleurs du Mal*, Paris, Les Épaves, 1857

BESSORA, *53cm*, Paris, roman, Serpent à plumes, 1999

BEYALA (C.), *C'est le Soleil qui m'a brûlée*, Paris, roman, J'ai Lu, 1999

BHELY-QUENUM (O.), *Un piège sans fin*, Paris, poésie, Présence Africaine, 1960

BUGUL (K.), *Le baobab fou*, Dakar, roman, Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal (N.E.A.S.), 1982

CÉSAIRE (A.), *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, poésie, Présence Africaine, 2000

DIDEROT (D.), *Les bijoux indiscrets*, Paris, roman, Gallimard, Coll. Folio classique, 2006

DAKEYO (P.), *Les barbelés du matin*, Paris, poésie, Saint-Germain-des-Prés, 1973

DAKEYO (P.), *Le cri pluriel*, Paris, poésie, Saint-Germain-des-Prés, 1976

DAKEYO (P.), *La Femme où j'ai mal*, Paris, poésie, Silex, 1989

DAKEYO (P.), *Les ombres de la nuit*, Paris, poésie, Nouvelles du Sud, 1994

DAKEYO (P.), *Moroni, cet exil*, Yaoundé, poésie, Silex/Nouvelles du Sud, 2002

KANE (C.H.), *L'aventure ambiguë*, Paris, roman, éd.10-18, 2004

KOUROUMA (A.), *En attendant le vote des bêtes sauvages*, roman, Paris, Seuil, 1998

KOUROUMA (A.), *Les Soleils des Indépendances*, Paris, roman, Seuil, 1990

KOUROUMA (A.), *Monnè, outrage et défis*, Paris, roman, Seuil, 1998

LABOU TANSI (S), *La vie et demie*, Paris, roman Seuil, coll. « Point », 1979

LAYE (C.), *Le regard du roi*, Paris, roman, Plon, 1954

LOPES (H.), *Le pleurer-rire*, Paris, roman, Présence africaine, 1990

MONENEMBO (T), *Les crapauds-brousse*, Paris, roman, L'Harmattan, 1986

MUDIMBE (V.Y.), *L'écart*, Paris, roman, Présence Africaine, 1970

NGANDU NKASHAMA (P.), *La mort faite homme*, Paris, roman, L'Harmattan, 1986

OUOLOGUEM (Y), *Le devoir de violence*, Paris, roman, Serpent à plumes, 2002

SARTRE (J-P), *La Nausée*, Paris, roman, Gallimard, 1972

TADJO (V.), *La reine Pokou concerto d'un sacrifice*, Paris, roman, Edicef, 2011

TCHAK (S.), *La couleur de l'écrivain*, Paris, Comédie littéraire, La Cheminante, 2014

OUVRAGES THEORIQUES ET CRITIQUES :

APPADURAI(A.)/ ABÉLÈS(M)/ BOUILLOT(F), *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Seuil, 2005

BAGUISSOGA SATRA, *Les audaces érotiques dans l'écriture de Sami Tchak*, Paris, L'Harmattan, 2010

BARTHES (R.), « Analyse structurale des récits », in *Poétique du récit*, sous la direction de G. GENETTE et de T. TODOROV, Seuil, 1977

BARTHES (R.), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1974

BARTHES (R.), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973

BHABHA (H.), *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007

- CHANDWANI (A.), *Kama sutra, Elixir d'amour*, traduit par Edouard BEUVE-MERY, Tana éditions, Inde, 2006
- CHEVRIER (J.), *Afrique(s)-sur-seine : autour de la notion de « migitude »*, Notre Librairie, n°155-156, juillet-décembre, 2004
- CHEVRIER (J.), *Érotisme et littérature, Afrique noire, Caraïbe, Océan Indien, Anthologie*, Paris, éd. Acropole, 1987.
- CHEVRIER (J.), *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-provence, Edisud, 2006
- CHEVRIER (J.), *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984
- CORNEVIN (R.), *Histoire du Togo*, Paris, 1969 (3e éd.)
- DEJOURS (C.), *Le corps, d'abord*, Paris, éd. Payot & Rivages, 2001
- DELAY (J) / PICHOT (P), *Psychologie*, Paris, Masson, 1962 (1ère édition)
- DERRIDA (J), *L'écriture et la différence*, Paris, Poche, 2014
- DETHY (M.), *Introduction à la psychanalyse de Freud*, 5e éd. Chronique sociale, Lyon, 2000
- FOUCAULT (M.), *Histoire de la sexualité vol.1 : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1994
- FREUD (S), « L'hérédité et l'étiologie des névroses », (1896, publié directement en français) in *OCCP*
- FREUD (S), *Connaissance de l'inconscient*, nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse, Paris, Gallimard, 1984.
- GENETTE (G.), « Discours du récit » in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972
- JOUTARD (Ph.), *L'empire du Mal, dans L'Histoire*, n°301, Septembre 2005
- JULIEN (P), *Pour lire Jacques Lacan (essais)*, Paris, Poche, 2000

- LACAN (J.), *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, Seuil, 2006
- LACAN (J.), *Séminaire livre XVI : D'un autre à l'Autre*, Paris, Seuil, 2006
- MAURON (C.), *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1995
- MAURON (C.), *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Paris/Genève, Champion- Slatkine, 1986
- NAGY Péter Tibor, *Libertinage et Révolution*, Paris, Gallimard, 1990
- NGANDU NKASHAMA (P.), *Comprendre la Littérature africaine écrite*, Les classiques Africains, 1979
- NGOYE (A.), Agence Black Bafoussa, Série noire n°2413, Paris, Gallimard, 1996
- SADE, *La philosophie dans le boudoir ou les instituteurs immoraux*, Paris, Folio classique, 2010
- SAID (E.), *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, Coll. « La couleur des idées », 2005
- SARTRE (J-P), *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1985
- SIMENON (G.), « Aux vingt-huit négresses », in *Amours coloniales : Aventures et fantasmes exotiques* de Claire Duras à Georges Simenon de Alain Ruscio, éd.Complexe, 1996
- SOLLERS (P.), *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968
- SPIVAK (G.C.)/ BUTLER (J.), *L'État global*, Paris, Payot, 2009
- TADIÉ (J-Y), *Encyclopaedia universalis*, article Marcel Proust tome 15, Paris, 1988
- TADIÉ (J-Y), *Proust et le roman*, Folio, Paris, 2003

TCHAK (S.), *La prostitution à Cuba. Communisme, ruse et débrouilles*, Paris, L'Harmattan, 1999

TCHAK (S.), *La sexualité féminine en Afrique*, Paris, L'harmattan, 1999

VALLE (A.) traduit de l'espagnol par François GAUDRY, *La Havane-Babylone : la prostitution à Cuba*, Paris, Métailié, 2010

WALL (A.), *Ce corps qui parle. Pour une lecture dialogique de Denis Diderot (essai)*, Montréal, éd. XYZ, Coll. Théorie et Littérature, 2005.

REVUES ET ARTICLES :

AUSTER (P.), Entretien publié dans *Le Monde*, le 27 juillet 1991 (cité par Adam/Revaz).

BHABHA (H.), « Le tiers-espace. Entretien avec Jonathan Rutherford », in *Multitude*, n°26, 2006

BREZAULT (E), *Culture Sud, Nouvelle génération*, « Sami TCHAK ou la « philosophie dans le foutoir », n°166, juillet-septembre, 2007.

CULTURE SUD, *Nouvelle génération*, n°166, juillet-septembre, 2007.

DE MEYER (B.), KORTENAAR (N. T.), *The changing face of african literature/ Les nouveaux visages de la littérature africaine*, Cross/Cultures 104, 2009.

DIOP Papa Samba, *Culture Sud, Nouvelle génération*, « Le roman francophone subsaharien des années 2000. Les cadets de la post-indépendance », juillet-septembre, 2007

Entretien de Sami TCHAK au Salon du Livre de Paris en 2007, par Christian LAVIGNE pour Toile Métisse.

FEZE(Y.A), « *Les Littératures francophones ont-elles une identité ?* », Paris, Interculturel, avril 2007

NOTRE LIBRAIRIE, *Sexualité et écriture*, n°151, juillet-septembre, 2003.

Propos inédits cités par Désiré K. Wa KABWE-SEGATTI et recueillis par Sarah DAVIS CARDOVA et Désiré K. WA KABWE-SEGATTI pour l'ouvrage collectif du Colloque « Bambara » tenu à l'Université de Johannesburg du 3 au 5 novembre 2005.

TCHAK (S), in *Notre Librairie, Sexualité et écriture*, n°151, juillet-septembre, 2003.

TIRTHANKAR (C.), *Le livre de maturité de Sami TCHAK*, article publié sur RFI.FR, 26 avril 2011.

Wa KABWE-SEGATTI (D. K.), « De la migitude à la « »-L'exemple de Véronique Tadjou » in *The changing face of african literature/ Les nouveaux visages de la littérature africaine*, Cross/Cultures 104, 2009

MEMOIRES CITÉS:

- DOSSOU ATCHADE (J.), *Le corps dans le roman africain francophone avant les indépendance:de 1950 à 1960*, Université de la Sorbonne-nouvelle-Paris III, 2010

- KEITA (M.), *Approche psychocritique de l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo*, Université Paris-Est, 2011

- TROH-GUEYES (L.), *Approche psychocritique de l'œuvre littéraire d'Henri Lopes*, Université Paris XII, 2004

WEBOGRAPHIE

- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Togo>
- <http://www.signification-prenom.com/prenom/prenom-CARLOS.html>
- [http://www.significationprenom.net/signification_des_prenoms/prenom_HERMI
NA.html](http://www.significationprenom.net/signification_des_prenoms/prenom_HERMI
NA.html)
- L'Afrique rejette ses propres immigrés Par Marc-Antoine Pérouse de Montclos,
décembre 1999 ([http://www.mondediplomatique.fr/1999/12/PEROUSE_DE_MO
NTCLOS/3452](http://www.mondediplomatique.fr/1999/12/PEROUSE_DE_MO
NTCLOS/3452))
- [http://www.lexpress.fr/actualite/monde/amerique-sud/a-la-havane-les-
prostituees-sont-des-modeles-de-reussite_852090.html](http://www.lexpress.fr/actualite/monde/amerique-sud/a-la-havane-les-
prostituees-sont-des-modeles-de-reussite_852090.html)
- [www. Aficultures.com](http://www.Aficultures.com)
- [www. Fabula.org](http://www.Fabula.org)
- [www. Jose-corti.fr / titrelesessais / des-métaphores-mauron.html](http://www.Jose-corti.fr / titrelesessais / des-métaphores-mauron.html)
- www.geocities.com / africanwriters / index.html

Index des notions

Altérité.....22, 234, 236, 255, 257, 268, 272, 283, 295

corps 1, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 26, 28, 29, 32, 37, 38, 39, 40, 41, 45, 46, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 83, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 99, 101, 102, 106, 108, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 133, 138, 143, 144, 147, 148, 149, 153, 154, 155, 158, 164, 165, 168, 169, 172, 180, 186, 192, 193, 198, 199, 200, 209, 210, 220, 222, 223, 226, 228, 236, 238, 240, 241, 244, 246, 251, 260, 262, 270, 294, 295, 296, 298, 302, 303, 304, 305, 310, 311, 313, 322

dé-migritude.....265, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 281, 288, 290, 313, 320

Érotisme.....30, 32, 52, 166, 176, 303, 309

fantasme....14, 18, 22, 29, 47, 51, 67, 72, 73, 99, 101, 106, 123, 127, 151, 158, 161, 192, 197, 200, 201, 213, 223, 233, 247, 252, 283, 286, 295, 299, 302, 303, 311

hybridité.....50, 238, 253, 254, 255, 258, 259, 260, 261, 263, 320

identité...12, 14, 15, 17, 45, 50, 59, 62, 67, 68, 72, 76, 86, 89, 93, 96, 98, 99, 108, 153, 167, 171, 200, 223, 225, 232, 236, 247, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 261, 268, 271, 279, 286, 288, 289, 294, 302, 312, 322

intertextualité.....58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 104, 271, 319

métaphores obsédantes 16, 17, 23, 24, 80, 109, 153, 155, 181, 189, 223, 228, 296, 298, 310

migritude....12, 238, 248, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 281, 282, 283, 284, 287, 288, 290, 299, 309, 313, 320

mythe personnel...1, 7, 14, 16, 17, 18, 20, 24, 25, 109, 110, 117, 118, 125, 155, 182, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 202, 205, 210, 212, 213, 214, 215, 217, 219, 223, 226, 228, 236, 238, 256, 273, 277, 279, 282, 285, 289, 290, 294, 297, 298, 299, 310, 319, 320

névrose...86, 87, 88, 90, 95, 130, 143, 151, 154, 162, 197, 201, 260, 283, 310

psychocritique.....1, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 25, 80, 119, 124, 138, 155, 185, 186, 212, 213, 294, 296, 297, 313, 322

sexe.....14, 26, 30, 32, 40, 41, 52, 54, 55, 61, 63, 66, 67, 69, 72, 86, 88, 100, 102, 104, 123, 124, 125, 128, 138, 153, 155, 166, 169, 172, 176, 196, 209, 218, 222, 226, 261, 262, 299, 300, 302

sexualité..12, 13, 14, 15, 16, 26, 29, 32, 40, 51, 52, 56, 58, 59, 60, 64, 66, 67, 68, 72, 73, 75, 76, 86, 97, 100, 105, 117, 119, 122, 124, 140, 149, 150, 160, 161, 162, 164, 169, 175, 181, 186, 191, 196, 202, 204, 210, 217, 223, 225, 232, 234, 236, 237, 238, 252, 262, 294, 295, 298, 307, 310, 311, 312, 319, 322

Table des matières

Remerciements.....	4
Droits d'auteurs.....	6
Sommaire.....	7
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	9
PREMIERE PARTIE : MISE EN DISCOURS DU CORPS A TRAVERS LES LITTERATURES.....	28
CHAPITRE I : Le corps au fil des littératures.....	29
I-1) L'Inde ancienne ou l'élixir d'amour.....	29
I-2) Le corps au cœur des Lumières.....	32
I-3) Écriture du corps en Afrique subsaharienne.....	41
CHAPITRE II : Érotisation de l'écriture chez Sami TCHAK.....	58
II-1) Une écriture entre intertextualité et sexualité.....	58
II-2) Le langage bouleversant de la chair.....	66
II-3) L' « éjaculation » de la vérité par l'écriture.....	73
DEUXIEME PARTIE : AUDACES SCRIPTURALES ET ASSOCIATIONS OBSÉDANTES DE L'AUTEUR	79
CHAPITRE III : Caractérisation des personnages principaux.....	82
III-1) Les personnages névrosés de La fête des masques.....	82
III-2) Le corps-patrie du protagoniste de Place des fêtes.....	95
III-3) Les personnages sado-masochistes de Hermina.....	100
CHAPITRE IV : Les instances narratives principales du corpus.....	110
IV-1) Le narrateur homodiégétique de Place des fêtes	112
IV-2) Le narrateur hétérodiégétique de Hermina.....	125
IV-3) Le narrateur hétérodiégétique de La fête des masques.....	140
CHAPITRE V : Écriture transgressive et métaphores récurrentes.....	155
V-1) L'écriture carnavalesque dans le corpus.....	156
V-2) La rhétorique ou la rébellion langagière.....	164
V-3) Les toponymes référentiels et oniriques.....	173
TROISIEME PARTIE : « CONTRÔLE BIOGRAPHIQUE » ET INTERPRÉTATION DU MYTHE PERSONNEL DE L'ÉCRIVAIN.....	184
CHAPITRE VI : Éléments biographiques et origine potentielle du mythe.....	187
VI-1) Contexte historique et socioculturel.....	188
VI-2) Influence de l'espace latino-américain.....	202
CHAPITRE VII : Mythe personnel de Sami TCHAK et possibilité de sens	212
VII-1) L'écriture de la transgression ou l'expression du mythe.....	212

VII-2) Les engagements littéraires et civiques.....	229
CHAPITRE VIII : Vers une nouvelle esthétique littéraire francophone.....	238
VIII- 1) Le mythe personnel des écrivains de la « migitude ».....	238
VIII-2) L'hybridité dans l'écriture ou la quête d'un espace euphorique ?.....	253
VIII-3) De la « migitude » à la « dé-migitude » chez les écrivains de la 3ème génération.....	265
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	293
ANNEXES	301
Résumé de Place des fêtes.....	302
Résumé de Hermina.....	303
Résumé de La fête des masques.....	304
BIBLIOGRAPHIE.....	306

RÉSUMÉ:

Au cœur des métamorphoses esthétiques de la littérature africaine d'expression française, il apparaît une forme particulière d'écriture qui rompt avec le récit terne et linéaire des écrivains de la période post-coloniale. Aussi, cette nouvelle manière d'écrire donne naissance à une nouvelle génération d'écrivains francophones qui proposent aux lecteurs une littérature plus crue, plus sensuelle voire plus sexuelle. Celle-ci se donne désormais pour objectif de critiquer les mœurs sociales à travers la description de divers personnages de romans en proie à la complexité de leur monde intime. Cette nouvelle conception romanesque nous inscrit dans une tendance littéraire actuelle visant à lire l'universel dans l'intimité. De fait, la particularité de notre thèse réside dans sa capacité à amener le lecteur à voir le lien qui pourrait exister entre l'écriture du corps et la quête de l'identité dans la littérature contemporaine d'Afrique francophone. Ceci serait en effet possible à travers l'analyse psychocritique de certaines œuvres des auteurs qui la compose, comme celles de l'écrivain franco-togolais Sami TCHAK. Ces investigations conduisent ainsi le lecteur à se demander de quelle manière l'écriture du corps, à travers celle de la sexualité, peut véhiculer un discours capable de permettre au sujet écrivain de se révéler à lui-même. Ce choix esthétique de la transgression, aussi bien sur le fond que sur la forme, semble être en réalité un prétexte à la reconfiguration stylistique de la littérature africaine contemporaine par cette nouvelle génération d'écrivains.

ABSTRACT :

In the heart of the aesthetic transformations of African literature of French expression, a special form of writing that breaks with the dull and linear narrative of the writers of the post-colonial period appears. Also, this new way of writing gives way to a new generation of francophone writers who offers readers a more raw, more sensual, more sexual literature. It is now intended to criticize social mores through the description of various characters from novels which are prey to the complexity of their intimate world. This new form of writing has enrolled us in a current literary trend that allows to introduce the universal character in the intimacy. In fact, the peculiarity of our thesis lies in its ability to lead the reader to perceive the link that may exist between the writing of the body and the quest for identity in contemporary literature of francophone Africa. This would be possible through the analysis of psychological critics of some literary works such as those of the Franco-Togolese writer Sami TCHAK. This research leads the reader to wonder how the writing of the body, through that of sexuality, can convey a literary discourse capable of allowing the writer to have a better understanding of himself. This aesthetic choice of transgression seems to actually be a pretext for the stylistic reconfiguration of contemporary African literature thanks to this new generation of writers.