



**HAL**  
open science

# Esthétique et Théorie de l'Obscène dans la modernité littéraire négro-africaine : les cas de Places des fêtes et de Hermina de Sami Tchak

Oscar Megne M'Ella

► **To cite this version:**

Oscar Megne M'Ella. Esthétique et Théorie de l'Obscène dans la modernité littéraire négro-africaine : les cas de Places des fêtes et de Hermina de Sami Tchak. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2014. Français. NNT : 2014PA030178 . tel-01395962

**HAL Id: tel-01395962**

**<https://theses.hal.science/tel-01395962>**

Submitted on 13 Nov 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**Thèse pour l'optention du grade de Docteur**

Délivré par **L'Université Paris 3 SORBONNE NOUVELLE**

Préparée au sein de l'école doctorale 120

Et de l'unité de recherche THALIM Ecritures de la modernité (UMR 7172- CNRS)

Spécialités : **LITTERATURE ET CIVILISATION FRANCAISES**

Par **Oscar MEGNE M'ELLA**

**ESTHETIQUE ET THEORIE DE L'OBSCENE DANS LA  
MODERNITE LITTERAIRE NEGRO-AFRICAINE : LES CAS DE  
PLACE DES FÊTES ET DE HERMINA DE SAMI TCHAK**

Sous la direction de Xavier GARNIER.

Soutenue le 13 décembre 2014 devant le jury composé de :

Xavier GARNIER, Université de la Sorbonne Nouvelle

Christiane ACHOUR, Université de Cergy Pontoise

Diop PAPA SAMBA, Université Paris Est

## ESTHETIQUE ET THEORIE DE L'OBSCENE DANS LA MODERNITE LITTERAIRE NEGRO-AFRICAINE : LES CAS DE PLACES DES FETES ET DE HERMINA DE SAMI TCHAK

### **Résumé de la thèse en français :**

Si l'on accepte l'idée qu'à la différence du roman moderne, le roman contemporain ne cherche pas absolument à reconstituer la figure de l'humain, mais la pense plutôt comme une image « trans-individuelle » de l'humain, la prise en compte de l'Obscène dans le contexte de la Littérature Négro-africaine de ces 30 dernières années prend sens. La rupture grotesque avec la linéarité, le recours au langage comme activité de défoulement face aux tabous et à la tradition, permettent de dire autrement un avenir qui de plus en plus nous échappe.

Nous proposons de comprendre l'irruption de l'Obscène dans les nouvelles écritures romanesques africaines comme un symptôme de contemporanéité et une nouvelle approche de la part des écrivains de la quatrième génération, de réquisitionner véritablement le sens du mot individu dans le contexte négro-africain dominé par le pouvoir.

Si, selon le dictionnaire Petit Larousse, l'Obscène est « ce qui blesse ouvertement la pudeur par des représentations d'ordres sexuelles », il a des conséquences éthiques profondes dans un contexte Négro-africain où existent des tabous culturels forts sur la mise en scène de l'intimité sexuelle. Nous chercherons à expliquer à quel prix l'Obscène peut s'ériger en élément de littéarité ou en une théorie capable de nourrir le sujet qui la pratique. Cependant, une communauté est-elle encore possible par delà le bouleversement des valeurs éthiques entraîné par une éventuelle esthétique de l'Obscène?

### **MOTS-CLES EN FRANÇAIS : Obscène, Individu, Tabous, Tradition, Postcolonie, Le Pouvoir**

## AESTHETIC AND THEORY OF THE OBSCENE IN MODERN « NEGRO-AFRICAN » LITERATURE: THE STUDY CASES OF « PLACE OF PARTIES » AND « HERMINA » BY SAMI TCHAK

### **Résumé de la thèse en anglais :**

If we accept the idea that unlike modern novel, contemporary novel does not absolutely seek to recreate the human figure, but rather thinks of it as a « trans-individual » image of the human being, then the taking into account of the Obscene in the « Negro-African » literature's context of these last 30 years makes sense. The ludicrous break with the linearity and the use of language as cathartic effect enable to express differently a future which is more and more beyond our control.

We are trying to understand the upsurge of the Obscene in the new african fiction writings as a contemporary symptom and a new approach on the part of the authors of the fourth generation, to truly commandeer the sense of the word « individual » in the « Negro-African » context.

If, according to the Petit Larousse dictionary, the Obscene is « what offends openly the modesty through sexual representations », it has deep ethical consequences in a « Negro-African » context where strong cultural taboos on sexual intimacy productions exist. We

will try to explain at what cost the Obscene can set itself up as an element of literarity or as a theory able to sustain the subject practising it. However, is a community still possible beyond the disruption of the ethical values caused by a possible aesthetic of the Obscene ?

**MOTS-CLES EN ANGLAIS : Obscene, Individual, Taboos, Tradition, Postcolony, The dictatorship**

## Introduction

Ce qui détermine les ambitions d'un personnage à vouloir changer considérablement sa situation sociale, peut trouver ses origines à plusieurs niveaux. Ce peut-être par les lectures qu'il fait, ou tout simplement un besoin vital de se reconstruire de manière osée, une identité différente de celle que lui propose l'univers dans lequel il évolue. C'est du moins le sentiment qui semble se dégager lorsque l'on scrute le caractère Obscène des propos tenus par les personnages de romans issus de la littérature négro-africaine produite par les écrivains dits de la « quatrième génération<sup>1</sup> ». Cette vague de littérature sexuelle qui semble embarquer dans son sillon toute la jeune génération d'écrivains négro-africains, établit ses origines depuis les événements des indépendances dans les années 1960. Ainsi, le langage en nommant de manière grotesque la réalité, devient chez ces écrivains, une activité de défoulement et une manière de revendiquer une figure de l'humain, trop souvent cloisonnée depuis les indépendances.

C'est pourquoi cette littérature de l'Obscène comme certains la désigne, puise la majorité de ses thèmes en postcolonie après le tournant que vont connaître les sciences humaines en générale et la critique politique et culturelle en particulier. Cette écriture a foncièrement bouleversé la manière de penser le social, mais aussi la politique et la culture des peuples indexés au court du dernier quart du vingtième siècle. Ces courants ne sont en effet pas des phénomènes passagers. Ils ont défini non seulement des objectifs propres mais aussi, ils développent des lexiques bien à eux, un arsenal théorique, des méthodes d'analyses et d'interprétations. En d'autres termes, ils ont établi des paradigmes autour des

---

<sup>1</sup> Quatrième génération, à partir de 1990, à partir du discours historique de la Baule au XVIème Sommet franco-africain, commence l'ère de l'ouverture démocratique en Afrique ; la plupart des régimes politiques africains fondés sur la dictature s'ouvrent au multipartisme ; cette ouverture coïncide avec une explosion de la création romanesque ; l'abondance et la diversité de la création sont telles que le concept de littérature nationales tend à se substituer à celui de littérature africaine.

Première génération : 1920 à 1945 ; Deuxième génération : 1945 à 1960 ; Troisième génération : 1960 à 1990. Source, <http://lewebpedagogique.com/>.

différentes questions telles que la race et les diasporas, la question du « comment écrire ? » essentielle à la littérature de l'exil et le questionnement lié aux problématiques homme versus femme. L'un des points de départ de ce phénomène peut sans conteste être le livre d'Achille Mbembe *De la postcolonie*<sup>2</sup> dans l'auteur, enclin à une langue aussi séduisante qu'originale, finit par donner l'impression que nous sommes en train de participer à une espèce de rituel de désenvoutement. C'est cette même manière, si belle et déroutante à la fois, d'épeler la laideur qui sera reprise dans la littérature de la quatrième génération. En introduisant l'ironie et la sexualité dans les choses dites sacrées, la littérature de l'Obscène vient rappeler qu'en dépit des efforts fournis, l'Afrique reste caractérisée par une certaine absence d'issue, si ce n'est à travers les courbes généreuses et envoûtantes d'un pouvoir qui se veut de plus en plus totalitaire, toujours plus arbitraire et dont la légitimité s'est construite en mêlant à la fois pratiques coloniales et rites africains. D'où la question que pose en effet le texte d'Achille Mbembe à savoir : comment sortir de ce carcan par l'affranchissement de la servitude et l'éventualité d'un sujet africain autonome ?

C'est d'une question similaire que naît l'interrogation dans les œuvres des écrivains de la « quatrième génération ».

Pour eux, le texte n'est plus seulement un éloge à la « belle langue » comme l'on pouvait effectivement le voir chez leurs illustres prédécesseurs à l'instar d'un Sembene Ousmane, d'un Senghor ou encore d'un Mongo Beti. Mais il devient bien plus un espace sémiotisé dans lequel le sens se donnera si et seulement si, la volonté de changer, dépasse la gêne et les tabous. Il est aussi le moment de la rupture, le lieu où le « Moi » est exalté, loué et où tout ou presque servira de prétexte à la création d'une nouvelle dynamique du personnage de roman Noir. Dès lors, il se murmure déjà quelque chose de l'ordre d'une révolution chez les nouveaux auteurs négro-africains ; ce qui ne manque pas de nous interpeller à propos de ce qu'écrit Pierre Rabhi lorsqu'il stipule que : « La vraie révolution est celle qui nous amène à nous transformer nous-même pour transformer le monde ».

---

<sup>2</sup> Mbembe Achille, *De la postcolonie, Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Editions Karthala, 2000.

Très vite, le texte littéraire prend des allures de roman classé X, car les romanciers montrent plus qu'ils n'écrivent. Le phénomène prend tellement d'ampleur, que la revue des littératures du Sud dans son numéro 151 intitulé de manière très explicite « *Sexualité et Ecriture*<sup>3</sup> », y présentera une littérature dans laquelle le corps est mis à nu et où les « sacro-saints tabous » de la mère Afrique, sont battus en brèche. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si notre travail porte sur le signataire de l'un des articles phare de ce numéro exclusif.

Sami Tchak, écrivain togolais dont le nom est directement associé au caractère acerbe des maux de l'Afrique qu'il décrit, laisse paraître à travers une panoplie de thèmes aussi sulfureux les uns que les autres, le sentiment que la littérature négro-africaine a inexorablement besoin de cette sexualité qui se présente, comme la grande variable à laquelle on ne saurait se déroger. Il n'hésite pas dans une langue très représentative de cet état d'esprit, à parler ouvertement de la sexualité de ses parents et à questionner par la manière socratique, tous les tabous présents dans la culture négro-africaine. Aussi, Sami Tchak va se distinguer des autres écrivains de cette nouvelle génération d'abord, par le fait que ses œuvres rendent toutes compte de la bouffonnerie de toute cette caste africaine dont il est interdit de remettre en question l'autorité.

Sa production grandissante qui représente à ce jour six romans et quatre essais, traite en effet, avec un fort accent sociologique, de nombreux thèmes tels que la prostitution, la manière d'exercer le droit chez une élite africaine de plus en plus enclin à la domination et à une sexualité qu'elle essaye désespérément de nier. Mais ce qui nous intéresse le plus dans la littérature de Sami Tchak, c'est cette forme d'écriture romanesque dans laquelle l'érotisme semble tenir une place de choix ; mais surtout cette volonté de faire de l'Obscène l'une des voix possible vers la construction d'un individu. Comme si son imaginaire était galvanisé par une espèce de dynamisme qu'impulseraient ses propres fantasmes. Cette manière de procéder rejoint ce que nous nommerons avec Bachelard, « Une rêverie active <sup>4</sup> ».

---

<sup>3</sup> Notre Libraire, Revue des littératures du Sud, N°151, *Sexualité et Ecriture*, Paris, 2003.

<sup>4</sup> Bachelard Gaston, d'une façon générale, distinguera la Pensée par concepts (c'est-à-dire la science) de la pensée par images (l'art). Ce dualisme bachelardien entre pensée par concepts et pensée par l'image, va se prolonger sur le plan de

Un processus par lequel l'écrivain transporterait ses pulsions dans son roman afin de leurs donner vie.

De manière générale, l'écrivain n'hésite pas à endosser le rôle du bouc émissaire, en s'attirant les foudres de tous ceux qui se disent « Grands garants des traditions africaines ». En disant tout ce qu'il pense des tabous en Afrique, Sami Tchak comme la plupart des autres « insolents » écrivains de la quatrième génération, serait-il en train de commettre un parricide ? Or, cette même revendication de l'insolence, n'est-elle pas l'élément qui se doit de diriger un esprit qui tend vers une exaltation de l'individu ? N'est-elle pas cela qui devrait nous éblouir comme nous le dit Bataille, dans l'élaboration même d'une écriture de qualité ? : « *A partir d'une ignoble souffrance, à nouveau, l'insolence qui, malgré tout, persiste de façon sournoise, grandit, d'abord lentement, puis, tout à coup, dans un éclat, elle m'aveugle et m'exalte dans un bonheur affirmé contre toute raison.*<sup>5</sup> »

Mais cette exaltation chez Sami Tchak, est produite non pas dans le but de donner du plaisir, mais plus comme une ultime tentative de bousculer les tabous afin de leur faire avouer l'inavouable.

Voilà principalement les raisons qui peuvent expliquer le choix de notre recherche intitulée : « Esthétique et Théorie de l'Obscène dans la modernité littéraire négro-africaine : Les cas de *Places des Fêtes*<sup>6</sup> et de *Hermina*<sup>7</sup> de Sami Tchak ».

---

l'imaginaire par l'opposition qu'il établit entre la forme et la matière. C'est pourquoi dans la philosophie traditionnelle, la matière détiendra un rôle actif par rapport à la manifestation de l'image. En effet, l'image va détenir une certaine forme d'autonomie. Elle ne sera plus simplement une pâle copie de la réalité. Pour se risquer dans une entreprise bachelardienne, il faudra nécessairement que celui qui suit cette méthode, renonce à utiliser ces stéréotypes de pensée, de vision nuisibles à l'essor de l'imagination matérielle, à savoir l'intellectualisme de l'image. En effet, Sami Tchak corrobore ici avec Bachelard sur le fait que l'image ne peut être étudiée que par l'image. C'est-à-dire, en rêvant les images telles quelles, c'est de cette façon qu'elles s'assemblent dans la rêverie. » C'est de cette manière qu'elles bousculent et renversent nos sens.

<sup>5</sup> Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Poche, 1978.

<sup>6</sup> Sami Tchak, *Place des Fêtes*, Gallimard, Continents Noirs, 2001, 295p.

<sup>7</sup> Sami Tchak, *Hermina*, Gallimard, Continents Noirs, 2003, 340p.



Nous voudrions prendre le pas sur certaines interrogations que pourrait susciter l'énoncé de notre sujet, en donnant de manière précise, les différents sens que nous prêterons au terme phare de notre sujet : l'Obscène.

En effet, qu'est ce que l'Obscène ? Ce terme est sujet à de nombreuses controverses. Certains le désignent comme le pornographique ou l'érotisme ; et d'autres même, l'apparentent à des choses démoniaques. L'Obscène viserait alors, un Eros généralisé : « *Il nous importe de faire bander les cerveaux (...) Nous travaillons à rendre le corps tout entier érogène* » lançait en effet l'un des personnages du *Château de Cène*<sup>8</sup>. La pornographie quant à elle, s'en remettrait à une répétition qui dissimule peut-être du vide :

« L'image pornographique, serait une image pleine d'ordures et creuse ; pleine de vide et aboutissant à un vide du désir. Seules l'incomplétude et la suggestion de l'érotisme produiraient cette intensification du regard, qui laisserait la place à une vision imaginaire : au fantasme<sup>9</sup>.

Si l'on admet principalement qu'un mot peut avoir différentes définitions selon le contexte dans lequel il est utilisé, nous pourrions donc en déduire que plusieurs sens du mot obscène peuvent être donnés ; comme par exemple, ce qui est interdit, inconvenant. Le Petit Larousse dans sa centième Edition, nous dit que :

*Le terme obscène pourrait désigner, ce qui ne peut être montré sur scène. Le mot ne relève d'aucune catégorie esthétique, philosophique, sociologique, « ce n'est pas dire qu'il est abstrait ». En effet, il traverse chacune de ces catégories. Il serait donc difficile de circonscrire son champ, mais on peut dire que : « c'est un spectacle exhibé qui n'est pas conforme aux règles morales ou aux conventions esthétiques qui prévalent .*

---

<sup>8</sup> Bernard Noël, *le Château de Cène*. Dans ce roman, il ne s'agit pas pour l'auteur simplement de faire scandale ni de faire montre de violence ; mais plutôt de céder à l'emportement d'une révolte qui, en soulevant l'imagination, combattait la censure intérieure et la réserve timide. L'écriture devient alors un moment de jubilation et d'intenses libertés, car être inacceptable conduit simplement à ne pas accepter les oppressions de l'ordre moral et de sa propre soumission. Le roman sera d'ailleurs poursuivi pour outrage aux mœurs.

<sup>9</sup> *Sexe et texte, Autour de Georges Bataille*. Textes réunis par Jean François Louette et Françoise Rouffiat, Collection « passages », Presse Universitaire de Lyon, 2007, p°12.

Cette définition donnée par Le Petit Larousse, montre combien le terme renferme une certaine ambiguïté. D'où notre décision de le contextualiser.

En effet, qu'est ce qui pourrait être pris comme étant de l'obscène dans le contexte littéraire négro-africain ? Pour répondre à cette question, il faudrait peut-être que nous délimitions notre sujet. En effet, nous sommes en pleine période postcoloniale. Les ambitions des pouvoirs autocrates qui utilisent à la fois le système en vigueur à l'époque coloniale et les tabous dans les coutumes négro-africaines, sont clairement définies : nul autre que le tenant du discours n'a le droit de remettre en question ce qui a été dit. Les prises de positions des différents pouvoirs phallocrates pour la plupart, sont unanimes, et les politiques sans partagent qu'ils exercent auprès des populations dans une scène présentant tous les aspects d'un gigantesque carnaval où se lisent tous les éléments dans lesquels la bouffonnerie occupe une place centrale, ne souffrent d'aucune contestation. Nous sommes donc dans un contexte où les libertés individuelles sont bafouées et le mot « individu », une notion complètement nébuleuse et quasi-inexistante. Dès lors, nous avons jugé utile de donner deux définitions du mot obscène.

La première, qui renfermera son sens le plus soupçonnable, sera sans doute le fait que les écrivains de la quatrième génération n'hésitent pas à parler librement de sexualité dans un contexte littéraire négro-africain dans lequel il existe encore des tabous forts ; même si, comme nous le disions précédemment, des écrivains comme David Diop dans *Coups de Pilon* (1956), ou Léopold Sédar Senghor dans *Femme Noire*, s'essayaient déjà dans une certaine sensualité. Mais bien qu'ils ne la revendiquaient pas, ils montraient tout de même une certaine gêne et tentaient, tant bien que mal, de dissimuler ce qui se présentait déjà comme une injure à la bienséance dans le roman négro-africain. Ici, cette gêne a disparu. Les mots, ne souffrent plus d'aucune retenue. Le premier sens de l'obscène est donc à lire là, dans cette manière que les écrivains ont d'écrire et de parler librement de sexualité.

La seconde définition que nous donnerons de l'obscène quant à elle, viendra du fait que ces écrivains, osent critiquer et tenir ouvertement un méta discours sur ce qui est censé être défendu de palabrer : l'autorité du père et les coutumes africaines.

Ce second sens du mot obscène, est donc le fait du pouvoir qui juge les écrits des romanciers inappropriés et indignes de la part d'intellectuels qui se disent africains, mais qui pourtant critiquent sévèrement leurs coutumes. A ce niveau, nous pouvons donc dire qu'il y a le sens premier de l'obscène, c'est-à-dire la sexualité généreusement montrée ; et le second sens qui lui, naît des thématiques qu'explorent les écrivains. Mais nous pourrions rappeler aussi en quoi les tabous contre lesquels s'insurge l'Obscène, sont différents des interdits. En effet, il ne faudrait pas faire d'amalgame entre ces deux termes. Nous entendons par tabou, un interdit que le système aurait transformé en cherchant à y ajouter une certaine dimension phallogratique dans le but d'exercer une certaine domination. Les interdits en eux-mêmes, ne sont à proprement parler négatifs. Ce sont des faits qui permettent dans les sociétés africaines, de réguler la vie en communauté. Leur présence dans la tradition est donc nécessaire au bon fonctionnement du groupe et à l'équilibre de celui-ci.

Dans le cas de la littérature négro-africaine de la quatrième génération, les questions peuvent être formulées de la manière suivante : désormais dans un contexte où tout ou presque tout fait référence à la violence et à la perte de la morale, parler des problèmes liés au choc des générations suscité par l'exil de plusieurs écrivains africains en Occident, débarrassés de la pression inquisitrice de certains régimes politiques aux systèmes autocrates ; de l'explosion du cocon familial jadis pilier de son système d'éducation dans lequel on retrouvait tout en haut de la pyramide la figure papale du père qui de plus en plus est nié dans son autorité, on pourrait se demander quelle signification et quelle importance donner aujourd'hui à la figure de l'humain, à la responsabilité en tant qu'être autonome, à une conscience propre ou encore le fait pour un sujet de dire simplement : « j'existe » ? Il faudrait dans de telles circonstances se demander véritablement quel a été le sens des indépendances dans les années 1960. Ne doit-on garder d'elles simplement que le fait pour les « anciennes » colonies de prétendre à une relative autonomie, ou alors considérer ce moment capital de l'histoire comme celui qui a marqué l'avènement de la prise de conscience par soi-même ? Quoi de plus légitime donc dans ce contexte, pour une conscience qui se veut de plus en plus libérée, que de parler de manière violente et obscène de ce qui encore

aujourd'hui, lui est interdit ? En relisant Fanon, on s'aperçoit qu'il établit l'origine de la violence dans le domaine de la psyché. Une entité archaïque qui existerait donc depuis un moment dans le cerveau du colonisé et qu'une libération des consciences par l'obscénité, pourrait mettre à l'ordre du jour.

C'est pourquoi « Esthétique et théorie de l'obscène dans la modernité littéraire négro-africaine », sera le moment où nous essayerons de montrer cette nouvelle dynamique qui, partie des écrivains, semble aujourd'hui atteindre toutes les couches sociales de l'Afrique. Pour bien montrer les enjeux et l'importance de cette théorie de l'obscène en période postcoloniale, nous rappellerons ce qui a été stipulé par Jean-Louis Joubert, l'éditorialiste de ce fameux « numéro 151 de la revue Notre Librairie » :

*« Il y a quelques années, le choix du thème du présent numéro de Notre Librairie « Sexualité et écriture », aurait pu sembler le comble de l'audace. Tant était puissant le stéréotype selon lequel les écrivains du Sud ne sauraient se départir d'une pudeur immémoriale »<sup>10</sup>.*

La littérature négro-africaine a longtemps souffert de ces espèces de dogmes que le pouvoir imposait aux écrivains. Mais de plus en plus, nous retrouvons depuis les indépendances, des écrivains qui n'hésitent pas à dépasser cette autorité en commettant des œuvres qui marquent et signent l'avènement d'une nouvelle écriture romanesque en Afrique Noire. Aussi, nous pouvons dénombrer des œuvres telles que la *Vie et demie* de Sony Labou Tansi (1979), ou encore *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem, comme étant quelques-unes de ces œuvres là qui ont impulsé cette nouvelle dynamique. En choisissant de contourner le problème de l'Afrique non pas par une sorte de victimisation de ses populations, mais en y apportant le fait que pour changer sa situation les populations devaient elles-mêmes se mettre en marche en se faisant violence, ces romans se sont distingués des autres d'avant les indépendances qui eux, ne limitaient l'écriture pour la plupart, qu'à un simple réquisitoire contre la colonisation. Mais outre cette nouvelle manière d'approcher le problème noir africain, ces romans dits « révolutionnaires » à plus d'un titre, ont non seulement

---

<sup>10</sup> Notre Librairie, op.cit. p°3.

ravivé une écriture africaine qui stagnait, mais ils ont aussi su apporter une autre vie aux mots, une autre manière de s'approprier la langue comme nous le dit en effet Blachère :

« *Car les lieux ne coïncident plus avec ceux que l'on croyait savoir, et les mots pour les dire ne sont plus ceux des inventaires habituels*<sup>11</sup>. »

Chose que d'ailleurs, la critique n'a pas manqué de souligner. Si certains écrivains comme Ahmadou Kourouma ont su se distinguer grâce à une écriture qui introduisait de nouvelles expressions de la langue française que l'on classera dans le registre des expressions authentiquement africaines de la langue française, quelles pourraient être alors les raisons qui nous ont poussés à nous arrêter sur les œuvres de Sami Tchak plus que celles d'un autre écrivain ?

Ce qui nous a séduit en lisant les romans de Sami Tchak, c'était la problématique de la subjectivité que ses personnages posaient. En effet, quelle place donnons-nous à l'humain en postcolonie ? Contrairement aux autres écrivains, nous avons soupçonné chez cet auteur le sentiment qu'il voulait se mettre lui-même en situation : comme si ses personnages s'auto-analisaient en même temps qu'ils analysaient le problème de l'Afrique Noire. Ici, l'écriture n'était plus seulement comme nous pouvons le voir chez Ouologuem, cette espèce de devoir de violence vis-à-vis de, mais bien plus un devoir de violence vis-à-vis d'abord de soi-même. L'objet central ici n'est plus l'Afrique en tant que groupe, mais l'Afrique en tant que la somme d'une succession d'individualités, que le fait de se construire une identité à travers le dépassement, que de la gêne aurait favorisée. La recherche de la « Différence <sup>12</sup> » comme chez Derrida, l'expression la plus haute d'une conscience sans cesse en mouvement, constamment changeante et dans laquelle l'obscène est assurément le moment de la jouissance. C'est pourquoi son écriture métaphorique ne manquera pas elle aussi de marquer de son empreinte. A tel point que Papa Samba Diop écrira :

---

<sup>11</sup>Jean Jacques Blachère, *In Négritures*, Paris, L'Harmattan, 1993.

<sup>12</sup> Chez Jacques Derrida, la différence signifie la trace, mais aussi elle représente un mouvement actif, productif, sans cesse en mouvance et conflictuel qui ouvre l'histoire, avec ses différenciations, ses codes, ses séries, son écriture.

*Le roman francophone subsaharien n'a jamais été aussi iconoclaste que ces dernières années, qu'il soit l'œuvre d'hommes ou de femmes. A cet égard, Sami Tchak continue à contourner dans ses récits le territoire habituel de l'écriture francophone subsaharienne. Ses romans-qui accordent à l'érotisme, à l'ivresse et à la fête un approfondissement et une signification parfois tragique - sont des variations thématiques par rapport à son premier récit, Femme infidèle<sup>13</sup>.*

Il ne sera pas rare de constater un nombre important de métaphores dans la manière d'écrire de Sami Tchak. C'est pourquoi, essayer de comprendre sa théorie à partir de l'obscène, reviendrait nécessairement à adopter le point de vue de Marcel Proust, tels que Gérard Genette dans *Figures I* en rendra compte. Selon Proust, écrit-il en effet, il n'est pas de « beau style sans métaphore », et seule la métaphore peut donner au style une sorte d'éternité. Genette soupçonne ainsi que chez Proust, le style relèverait plus « d'une question non pas de technique, mais d'une vision<sup>14</sup> ». Or justement, l'écriture se trouve être un art dont les outils sont le style et la langue. Le romancier togolais semble se situer dans le prolongement de cette écriture qui sans cesse est renouvelée. Aussi, l'écrivain « déjoue-t-il les limites dressées par les tabous et le pouvoir<sup>15</sup> ». Il assume pleinement sa position en étant directement lui-même impliqué dans ce qu'il fait dire à ses personnes. La majorité de ses personnages étant homodiégétiques, nous lisons une certaine volonté chez Sami Tchak de faire véritablement corps avec son intitulé. En plaçant par la même occasion le sujet négro-africain sur le même rang que tous les autres, l'écriture tchakienne côtoie les mêmes problématiques liées à l'ascension des couches sociales minoritaires en quête de reconnaissance, dont parlaient déjà Balzac et Zola plusieurs années avant elle.

---

<sup>13</sup> Papa Samba Diop, *Le roman francophone subsaharien des années 2000. Les cadets de la post-indépendances*, in *Cultures du Sud*, n°166, juillet-septembre 2007, pp°9-18. Toute fois, il faut relativiser si nécessaire cet article publié avant lancement du sixième roman de Sami Tchak. En effet dans *Filles de Mexico*, la question de l'espace peut être interprétée comme nous venons de le faire. Mais peut-être que l'auteur nous surprendra lors de son prochain roman.

<sup>14</sup> Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p°39 et Pierre Vaclav Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985, pp°36-37 ; pp°57-62.

<sup>15</sup> Nous pouvons retrouver la mesure de cette thèse dans l'essai de Roland Barthes intitulé *Le degré Zéro de l'écriture*, paru aux Editions du Seuil en 1972.

En tenant compte de ce qui précède, ne pourrions-nous pas lire dans l'esthétique de l'obscène, une volonté résolue chez Sami Tchak et les autres écrivains de la quatrième génération, de se démarquer une bonne fois pour toute de, cette image de l'africain toujours victime à laquelle nous avaient habitué leurs prédécesseurs ? Par ailleurs, si l'on admettait effectivement que l'obscène était une écriture qui incitait à un renouvellement perpétuel en impulsant une nouvelle dynamique dans les littératures du Sud, ne pourrions-nous pas lire dans cette initiative une volonté de la part de ces « écrivains asexués<sup>16</sup> », de diminuer les distances qui font que l'on classe parfois l'Afrique comme un continent différent ? A rebours, le fait de sans cesse varier les plaisirs, de convoquer Eros et Thanatos, de laisser s'exprimer leurs fantasmes les plus cachés, voire leurs positions utopiques, ne montre-t-il pas l'extrême ressemblance que la littérature négro-africaine a avec les autres littératures modernes ?

Dès lors, il naît chez nous comme une espèce d'impératif, un questionnement auquel nous ne saurions nous soustraire et qu'implicitement, les œuvres que sont *Place des Fêtes* et *Hermina*, nous invitent à répondre : Comment une communauté est-elle encore possible par la transgression et la transvaluation des valeurs ? Mais encore, nous pourrions nous demander comment cet obscène qui bouleverse les assises et crée son langage propre, épelle-t-il sa grammaire ? De plus, on pourrait se demander si l'obscène, peut véritablement s'imposer comme une réelle catégorie littéraire, esthétique susceptible d'être répertoriée au même titre que les autres marques de la Modernité<sup>17</sup>. En outre, l'épistémologie littéraire dans le cas de la littérature négro-africaine en postcolonie, peut-elle se renouveler par l'obscène ? Enfin, nous nous demanderons si cet homme que nous propose Sami Tchak est possible dans ce monde. Voici la somme des inflexions auxquelles nos analyses tenteront de répondre tout au long de notre travail.

---

<sup>16</sup> Il y'a chez les personnages de romans négro-africains d'aujourd'hui, comme une sorte de mélange des genres que ne manque pas d'explorer une écrivaine comme Bessora. Aussi, dans son roman *Cueillez-moi jolis Messieurs*, elle n'hésite pas à montrer l'image d'une femme qui revendique elle aussi son côté décisionnaire par rapport à des hommes qui de plus en plus leur laissent le droit de diriger. *Cueillez-moi jolis Messieurs*, Paris, Gallimard, 2007.

<sup>17</sup> On pourrait citer dans le même ordre les marques telles que l'Hybridité, le Silence, l'Absurde, l'Incommunicabilité...

Pour cela, notre travail sera composé de trois grandes parties qui traiteront chacune, d'un pan précis de l'obscène certes, mais seront aussi complémentaires les unes des autres. La première, sera essentiellement consacrée à l'individu. Là, nous verrons comment les romans de Sami Tchak posent la question de savoir quelle est véritablement la place de l'individu en postcolonie au-delà de l'inquisition imposée par le pouvoir. La seconde quant à elle, tentera de lire l'obscène. D'où une étude qui se voudra quasiment poétique et révélatrice de toute la sexualité que renferment les deux œuvres. Enfin, dans une ultime requête, nous tenterons une interprétation du réel sens des tabous afin de savoir quel est leur impact sur l'individu. Pour cela, chaque partie sera composée de trois chapitres.

Dès lors, le travail d'analyse qui nous incombe est connu, et sa méthode, quasiment s'impose à nous comme une évidence. Tout travail de recherche qui se veut scientifique, doit s'effectuer à partir d'une méthode. C'est dans cette logique que nous tenons avec René Descartes que : « la méthode est ce qui conduit le raisonnement dans toute démarche heuristique ». En effet, si l'on conçoit avec Beckett que le sens est devenu insaisissable comme il le montre notamment dans son essai *l'Innommable*<sup>18</sup>, on se demanderait s'il est encore possible aujourd'hui d'accorder quelque crédit à une méthode d'interprétation littéraire. Cependant, ne pouvant nous écarter de l'entreprise qui consiste à rechercher le sens d'une œuvre littéraire, nous tenterons, tant que nous le pourrons, d'explorer et d'analyser ce qui peut être pris comme sens dans *Place des Fêtes* et *Hermina* de Sami Tchak.

C'est ainsi que nous aurons une inclination pour la poétique textuelle, en l'occurrence celle de Tzvetan Todorov, qui lui-même écrira : « *Ce n'est pas l'œuvre littéraire elle-même qui est l'objet de la poétique : ce que celle-ci interroge, ce sont les propriétés de ce discours particulier, qu'est le discours littéraire*<sup>19</sup>. »

Nous justifierons notre préférence pour cette méthode en relevant le fait qu'elle accorde plus d'ouvertures. Ces mêmes ouvertures nécessaires à une interprétation

---

<sup>18</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, 213p.

<sup>19</sup> Tzvetan Todorov, *Qu'est ce que le structuralisme ? 2 poétique*, Paris, Seuil, 1968, coll. « Points ».



qui se veut ouverte et susceptible d'accueillir tout discours pouvant permettre sa compréhension. La poétique textuelle cherche à saisir les œuvres dans leur globalité. Elle se base pour cela, sur la narration, le style et surtout le langage. Enfin, la poétique textuelle parce qu'elle initie la véritable problématique : celle d'un monde dont nous soupçonnons l'ambiguïté et que l'obsène vient révéler autrement.

**Partie I:** D'une psychanalyse de la tradition, à l'éveil : reconditionnement d'une conscience anticipatrice du « possible à venir » : « *D'ailleurs, si tu veux parler de traditions, parlons-en, papa<sup>20</sup> !* »

Nous montrerons dans cette première partie, comment les personnages de Sami Tchak, vont procéder à ce que nous avons appelé dans le titre : une psychanalyse. Psychanalyse, dans le sens où, ils vont interroger subtilement la tradition pour lui faire voir ce qui en elle crée le tabou et empêche les personnages obscènes de s'accomplir.

Psychanalyse aussi, parce que les tabous ont contribué à créer un espace dans lequel les hommes qui les subissent, ne se retrouvent plus. Ils sont comme perdus, au milieu de nulle part ; aussi, se perdent-ils sur cette île où tout ou presque a perdu sa vraie valeur.

Nous citerons d'abord cet extrait tiré d'Hermina et qui, nous en sommes certain, trouvera tout son sens au fil du développement qui suivra :

*Il se tut pendant une minute pour se racler la gorge. Il ne me quittait pas des yeux. « Samuel, reprit-il, pour moi tu es un étranger qui ne cherche rien, ou, mieux, qui se cherche. J'espère que tu finiras, grâce à ton séjour dans notre île, par te trouver, je te le souhaite. Car j'ai compris ce que tu n'oses dire en termes explicites : le problème, c'est toi-même, ta place dans ce monde, le sens de ta vie. Samuel, toi, devenu un grand errant, explorateur du vide, tu avanceras d'un pas le jour où tu auras le courage de faire la sociologie de ta misère intellectuelle, sexuelle, affective, matérielle... Tu dois être ton propre terrain, ton propre sujet. Tu dois t'étudier toi-même. Mais je sais que tu n'oseras jamais aller au fond de ton propre désespoir, de tes mensonges, de tes simulacres de combat pour un sens, tu n'oseras jamais donner à lire ta réelle misère. Comme tout le monde, tu triches, tu veux qu'on te prenne pour celui que tu n'es et ne seras jamais. »<sup>21</sup>*

Dans ce paragraphe, Samuel, qui est en fait le personnage principal de l'œuvre qu'écrit Heberto Prada, prend la place du tabou. L'auteur procède donc ici à une

---

<sup>20</sup> *Place des Fêtes*, p°163.

<sup>21</sup> *Hermina*, op.cit.p°144.

espèce de personnification de la tradition à travers le visage d'un Samuel qui a perdu tous repères et qui erre de ville en ville sans véritable but.

Ce paragraphe, peut aussi renvoyer dans une moindre mesure, à la métaphore de l'errance : les sujets dont les tabous avaient finis d'embrouiller l'esprit, avaient perdus tous repères. Mais l'idée la plus claire ici, et qui du coup marquera bien la différence que nous soulignerons plus tard entre le Fils et le Père par exemple, c'est que Samuel, qui est à la fois ici la tradition, le père, refuse de s'auto-analyser. Il est tellement ancré dans les tabous que son esprit lui-même se refuse à tout désenchantement et c'est là la raison de son errance, c'est là la différence entre lui et les personnages qui font l'Obscène.

Nous traiterons dans cette première partie de tout ce qui est en rapport avec l'individu et à la société dans laquelle il évolue. Une espèce de psychanalyse donc, qui placera l'individu au centre de toute chose et montrera comment l'écriture de l'obscène va s'imposer peu à peu et devenir avec les personnages des romans de Sami Tchak, comme une sorte d'affirmation de soi. Une manière pour l'individu d'adopter une position d'insoumis face à un pouvoir de plus en plus oppressant et oppresseur. Il s'agira de ce fait de parler du paysage traditionnel en ce que celui-ci représente une espèce de personnage actif dans l'histoire du sujet et dans sa quête de l'individu. Cependant, décider de traiter de la tradition africaine n'est pas une chose aisée.

En effet, pour l'analyser il faut tenir compte de ses diverses caractéristiques. Aussi, Bujo, lors d'une critique dans laquelle il débattait des problèmes liés aux études sur la communauté traditionnelle africaine, relevait le fait qu'aucune recherche sur elle ne devait se faire sans tenir compte de son caractère « tridimensionnel », dans lequel on retrouvent les vivants, les morts et même les non-encore-nés. A partir de cette conception, nous voyons à quel point une psychanalyse de la tradition africaine dont la prétention serait d'aboutir au reconditionnement d'une conscience négro-africaine, s'avère être un projet laborieux puisqu'il implique des connaissances dans les choses dites métaphysiques.

Si pour certaines communautés la liberté de l'individu se décline à travers l'autodétermination hautement personnelle de chacun<sup>22</sup>, dans la culture africaine au contraire, la liberté de l'individu se déploie et s'acquiert dans un processus qui trouve ses bases dans l'interdépendance entre les individus d'une même communauté ; laquelle tient compte bien évidemment des morts, de ceux qui ne sont pas encore nés et bien entendu du cosmos et de Dieu lui-même.

Dans ce cas, procéder à une psychanalyse de la tradition africaine, ne veut plus dire que nous prétendons pouvoir véritablement la redéfinir, mais psychanalyse dans le sens où, grâce à nos investigations, nous allons tenter de découvrir le lieu de la rature, le lieu du meurtre. Le moment où elle a cessé d'être le pilier central dans le processus d'accomplissement du personnage négro-africain. Aussi, la lutte qui opposera les tenants de l'ancien discours (représentés par la voix du père) et tous ceux qui tiendront un discours obscène (représentés ici par le Fils et tous les personnages principaux dans les œuvres de Sami Tchak), ne sera plus interprété en terme de « personnage qui voudrait saper les lois africaines », mais plutôt comme un personnage dont le langage se voudrait incisif, dénudé de tout sentiment et dont la prétention serait d'emmener le pouvoir par la méthode socratique, à reconnaître sa part de responsabilité dans la crise que connaît aujourd'hui le développement du Sujet africain.

Cette étude nous permettra non seulement de tenter une légitimation de l'obscène en cela qu'il serait une manière de refuser l'inquisition qu'opèrent les tabous à travers la tradition, mais aussi, elle nous aidera à répondre à la critique principale qu'il n'est plus rare d'entendre les uns et les autres énoncer aujourd'hui sur le fait qu'en Afrique, le groupe exercerait une certaine influence sur les individus, dit-on, au détriment des droits individuels et humains. C'est dans ce cas qu'une précision sur les fondements de la tradition africaine sera plus que nécessaire. Aussi, en rappelant qu'en ce qui concerne l'Afrique la morale sera essentiellement basée sur les relations interpersonnelles, il ne s'agira pas de confondre cela avec un quelconque manquement qui se doit d'être réparé à la mesure de l'idéal lui-même.

---

<sup>22</sup> Nous avons pris le cas de l'Occident, en rapport à la problématique kantienne, dont il est question dans la défense des droits humains.

Si cette question se pose dans notre travail avec autant d'acuité, c'est parce que nous lisons dans l'écriture de l'obscène en période postcoloniale, comme une sorte de manière pour les écrivains de se rebeller par la langue :

*Les lieux ainsi que les personnages du roman francophone, parce qu'ils n'ont cessé de se transformer depuis les années 1920, reflètent une tendance à l'extraversion. Si l'Afrique, son histoire, sa géographie et ses lignées familiales princières ont servi de socle à des textes tels que Doguicimi ou plus tard L'aventure ambiguë, bien vite elles ont été battues en brèche par des romanciers d'emblée inscrits dans un contexte discursif mondial : Yambo Ouologuem (Le devoir de violence) ou Sony labou Tansi (La vie et demie, L'Anté-peuple). Aussi, dans le roman actuel, entre Dossier classé d'Henri Lopes et Verre cassé d'Alain Mabanckou, ou Filles de Mexico de Samy Tchak, entend-on en sourdine les échos de la rupture éthique et formelle initiée par Sony Labou Tansi, et, au-delà de cette parenté thématique, la volonté des écrivains d'exhiber un héritage planétaire, fait de lectures et d'expériences humaines à l'échelle mondiale.<sup>23</sup>*

Leur but est d'exister, de se créer une place dans un système où les tabous en fin de compte, se constituent comme le seul « individu ». Il serait donc judicieux de définir ici en quoi les tabous peuvent représenter la marque de l'individu. En effet, le mot « individu » vient du latin *individuum*, ce qui signifie, « ce qui est indivisible ». En sociologie par exemple, le mot individu peut désigner une entité sociale spatio-temporellement situable : un acteur social typique des sociétés individualistes. Le problème de la considération de ce qu'est un individu, n'est pas un fait qui s'est posé à chaque époque ni dans chaque culture. C'est en cela que l'idée d'être un individu inclut une vision de l'humain comme étant maître de ses actes et indépendant. Si nous devons contextualiser cette définition, nous dirions qu'en postcolonie, les tabous seuls peuvent avoir ce statut là. Car ils ne souffrent d'aucune contestation. Puisque relevant parfois du domaine du sacré, de la part d'invisible dans la culture négro-africaine (ou devrions-nous dire, cette part de la culture rendue intouchable par ces mêmes personnes qui entendent mystifier tout autour d'eux afin de garder intact leur hégémonie ?).

---

<sup>23</sup> Papa Samba Diop, Université Paris-est Créteil, dans Groupe d'Etudes en Littératures Francophones : *Le roman francophone subsaharien*, <http://www.grelif.fr/?p=510>.

Mais le but étant ici de faire une psychanalyse de la tradition, la définition de ce qu'est un individu trouvera tout son sens dans celle qu'en donne la psychologie. C'est ainsi que la science entendra par individu, l'être pensant, une considération psychique de l'individu biologique. Dans notre travail, il s'agira d'abord de distinguer la partie que les personnages principaux des œuvres perçoivent d'eux-mêmes, leur moi, de ce qu'ils sont de manière beaucoup plus complète, leur soi. C'est pourquoi en psychanalyse analytique on parle de processus d'individualisation pour désigner la prise de conscience qui consiste à étendre la vision du moi vers le soi.

Si du point de vue des écrivains de la nouvelle génération les enjeux de l'obscène représentent pour eux une manière de se désenchanter en introduisant l'ironie dans les choses dites « sacrées » et « redoutées » comme les fétiches, les tabous et autres talismans, cela au contraire peut revêtir chez les tenants de l'ancien discours, des allures de profanation. Nous le verrons notamment à travers l'attitude du père dans *Place des Fêtes*. Ceci est d'autant plus important, que dans la postcolonie, l'obscène résonnera comme quelque chose de foncièrement blasphématoire au même titre que le caractère amusant dont semble s'être recouvert la plupart des écrits de la littérature africaine moderne (littérature de la quatrième génération). Comme si en choisissant de rire sur ce qui est prétendu « interdit », les écrivains négro-africains engageaient, en confrontant obscène et tradition, une quête de l'individu, une avancée vers leur propre autonomisation. Mais cela ne veut dire en aucun cas que les écrivains accordent peu ou pas d'importance à la culture africaine. Mais c'est toute l'opacité et le mysticisme dont est recouvert la tradition à travers les tabous entretenus par le pouvoir ou le système phalocrate, qui font que l'obscène revêtira ce caractère tellement « irrespectueux » en postcolonie.

Aussi, serons-nous tentés de redéfinir ce que nous entendons par pouvoir ou potentat, terme si cher à Achille Mbembe.

Après avoir établi le fait que l'éducation africaine pour se construire et être totale dans ses enseignements avait besoin à la fois des morts, des vivants et des non-encore-nés, il apparaît qu'il serait inapproprié de parler d'une liberté individuelle

qui se déclinerait et se constituerait à l'extérieur de ce champ, hors de la communauté. Et même si l'individu arrivait à se créer une espèce de liberté, celle-ci n'atteindra jamais le niveau d'une liberté communautaire et à la longue, sera vouée à l'échec.

En Afrique, l'éducation communautaire ne servait pas seulement à préparer l'enfant à devenir adulte, mais elle constituait aussi une sorte de garde-fou contre toute forme de dictature qui chercherait à s'imposer comme étant la seule parole. Dans ce cas, dispenser l'éducation de ses enfants en communauté assurait non seulement à celle-ci la pérennisation de ses règles, mais aussi la tenait à l'abri de toute envie de domination par un seul individu. C'est à travers ces mots que le sens que nous donnerons au terme « pouvoir », trouvera tout son sens. Dans ce cas, sera considéré comme pouvoir, un individu qui aurait la prétention de donner seul une éducation africaine à ses enfants, en ne tenant compte que de ses seuls savoirs personnels. En d'autres termes, celui qui entendra éduquer à l'africaine un enfant, alors qu'il ne se trouve plus en mesure de joindre à cette éducation toutes les composantes nécessaires à sa bonne réalisation (morts et non-encore-nés), sera tenté de se positionner seul comme étant l'alpha et l'oméga, la question et la réponse. Et c'est en cela que le père, parti de l'Afrique pour la France, deviendra aux yeux du Fils, cette espèce de dictature qui entend tout régir autour d'elle.

Dans ce cas, toute la portée critique de psychanalyse de la tradition à laquelle va se livrer les personnages de Sami Tchak, pourrait trouver sens dans ce qui a conduit le père à tenter tout seul une reconstitution de l'éducation africaine, ailleurs que dans les espaces dans lesquels elle se déclinait d'ordinaire. Mais des espaces, pas au sens géographique du terme, mais bien plutôt dans le fait que les lieux dans lesquels cette éducation était donnée, ne sont plus aujourd'hui ce qu'ils étaient. Dans ce cas, l'homme fuit à la recherche de contrées plus paisibles et indirectement, est soumis à la tentation de devenir seul, juge et maître. A cet instant, il naît chez lui des envies de domination, un profond désir de vouloir se défaire de ce qui l'a conduit dans « ce désert aride », tout en nourrissant, en secret, l'envie d'exercer comme lui, le droit de pouvoir dont il est investi de par sa situation de monopole.

Après les indépendances de 1960, il va se produire une crise de l'humain, qui nous conduit aujourd'hui à se poser cette question : quelle place accorder à l'individu dans un système qui ne tient compte que de son seul ordre d'idée ?

Face à des individus de plus en plus enclins à exercer leur pouvoir de domination, le temps est désormais à la recherche de l'identité et chacun cherche une méthode<sup>24</sup> qui se voudrait personnelle d'abord et qu'il étendra par la suite à toute la communauté, pour reconstruire la figure de l'individu africain :

*Le monde Noir traverse une phase extrêmement difficile. En particulier, avec l'accès à l'indépendance des pays africains, nous sommes entrés dans le moment de la responsabilité. Les Noirs désormais doivent faire leur histoire. Et l'histoire des Noirs sera vraiment ce qu'ils en auront fait...*<sup>25</sup>

Cette responsabilité face à l'histoire, c'est ce que chacun aura décidé de faire en tant qu'individu. L'objectif ici rejoint quelque peu ce qu'Edouard Glissant nommait le « Rhizome », une multitude de racines qui restent pourtant liées les unes aux autres par l'action d'une seule racine principale. Vous l'aurez compris, dans cette partie il s'agira de traiter plus de l'éthique que de la morale. Ethique, prise ici dans le sens de ce que l'on devrait faire en tant qu'individu ; et la morale, l'ensemble des aptitudes que l'on acquiert dans une communauté : la tradition.

Cependant, et force est de le spécifier, nous serons tentés aussi de nous poser la question qu'une telle démarche implique. C'est ainsi que nous nous demanderons comment une discussion sur l'individu peut se poser dans une société dont à priori, tout le monde s'accorde à dire et est conscient qu'en ce qui concerne l'Afrique, c'est la communauté qui donne à l'individu tout son sens. Aussi, nous montrerons que l'obsène (puisque c'est à la suite de sa manifestation que le père va s'en aller et que la communauté se retrouvera de nouveau rassemblée autour d'un fait commun : le départ d'un être qu'ils ne pensaient plus aimer au point

---

<sup>24</sup> Cependant, cette méthode bien qu'elle semble avoir un caractère personnel, ne s'effectue jamais seule. Pour qu'elle soit efficace et porte ses fruits, le sujet qui la pratique doit composer avec tous les autres sujets qui se trouvent autour de lui.

<sup>25</sup> Beloux F., Un poète politique : Aimé Césaire Magazine Ethiopiques n°XXXIV, 1968, p°27



d'avoir envie de pleurer à son départ) est une manière de rassembler autour d'une même chose, une communauté qui de plus en plus se disperse, s'éparpille après les indépendances. Dans ce cas, l'obscène sera le moyen de dire que même si la communauté prend le pas sur l'individu, il ne s'agira plus pour l'individu après les indépendances, de rester inactif.

Nous ne saurions commencer cette première partie, sans y apporter des définitions claires aux différentes notions évoquées comme « psychanalyse de la tradition » et « reconditionnement ». En effet, choisir de pratiquer une psychanalyse de la tradition africaine en période postcoloniale, c'est choisir de faire des investigations sur le psychisme collectif d'abord, et de l'individu ensuite. La psychanalyse nous paraît être une démarche importante dans cette première partie, dans le sens où elle nous permet de voir comment le sujet va s'écarter de son statut « d'appartenance à un groupe » et se constituer en individu par notamment : son intelligence, sa sensibilité, sa personnalité. Aussi, parler d'une psychanalyse de la tradition, impliquera que l'on mette l'accent sur la part d'inconscient que l'on retrouve dans la tradition africaine : l'effet qu'elle produit sans qu'elle-même ne s'en rende forcément compte.

Cette psychanalyse ici, comme dans toutes les autres parties de notre analyse, confrontera de ce fait la tradition à son propre discours. Ce sera une façon pour elle de découvrir de manière progressive cette part d'elle-même qui fait aujourd'hui que l'écriture s'institutionnalise comme une outrance à son encontre. Ce double, cette seconde part d'elle-même qui fait que la tradition devient en même temps synonyme d'identité, et objet incontrôlable dont les effets se font ressentir jusque dans les corps des sujets, est ce que l'obscène tend aujourd'hui à reconditionner. Mais qu'entendons nous par reconditionnement ?

En effet, reconditionner dans notre travail aura pour synonyme réapprendre. Il s'agira de localiser dans la culture négro-africaine ce qui aujourd'hui s'oppose à l'affirmation de l'individu. C'est pourquoi il faudra absolument revisiter les types de sociétés dans lesquelles évoluent les individus, leur manière d'apprendre, de

donner leurs méthodes d'apprentissage, les politiques en vigueur, mais aussi les types d'enseignement et comment ceux-ci sont transmis. Il s'agit dès lors dans cette partie, de procéder à une sorte de « déconstruction<sup>26</sup> » du fait postcolonial pour que l'individu puisse éclore.

On dit souvent que c'est par l'enseignement que l'on crée des individus. Dans le contexte négro-africain, c'est souvent oralement que la tradition est véhiculée. La notion de signifié-signifiant est fortement représentée dans ce système puisque la tradition est orale et met souvent en scène tout un univers de l'invisible. Reconditionner dans ce cas, revêtira des allures d'une théorie de la déconstruction du discours énoncé par le pouvoir depuis la colonisation jusqu'à nos jours. Cette psychanalyse nous permettra d'adopter une démarche semblable à celle de Michel Foucault<sup>27</sup>. Nous présenterons de ce fait le sujet en tant que sujet voulant se défaire du pouvoir. Le système dictatorial, ce qu' Achille Mbembe a appelé le potentat, l'empêche à travers la tradition en effet de penser comme il le souhaite ou du moins ne lui donne pas le droit de penser. La démarche du sujet qui tend à devenir individu sera donc de déconstruire la tradition ; car comme le dit Foucault, l'être humain est un être tout puissant capable de penser l'impensable.

Dans le même ordre d'idées, notre travail aura aussi des assises dans les procédés dérridiens. Les théories du signe de Jacques Derrida s'inscrivant dans le courant poststructuraliste, opposé au structuraliste saussurien, témoignaient d'une situation dans laquelle le signifiant, c'est à dire la forme d'un signe, renvoie directement au signifié, le contenu de ce signe. Derrida élaborera de ce fait, à l'aide de l'écriture du signe, une théorie de la déconstruction du discours. Celle-ci remettra en cause le fixisme de tout ce qui est établi comme principes et valeurs sûres, pour proposer à rebours, une absence de structure, de sens univoque. Dès lors, la relation directe qui unit signifiant et signifié ne tient plus ; il s'opère alors, des glissements de sens d'un signifiant à un autre.

---

<sup>26</sup> La déconstruction est une méthode, voire une école, de la philosophie contemporaine. Cette pratique d'analyse textuelle s'exerce sur de nombreux types d'écrits, pour révéler les décalages et confusions de sens qu'ils font apparaître par une lecture centrée sur les postulats sous-entendus et les omissions dévoilés par le texte lui-même (entendue ici la tradition africaine en tant que texte oral).

<sup>27</sup> L'auteur en parle en effet dans les deux volumes de *Histoire de la sexualité*.

La déconstruction sera donc le fait marquant dans cette espèce de psychanalyse de la tradition dans laquelle nous nous essayons afin de montrer comment le sujet cherche à exister et à devenir un individu dans sa propre société.

## **Chapitre I- De la prise de conscience à la matérialisation du doute : comment revisiter toute une éducation rythmée par le pouvoir.**

Comme nous le disions au début de cette partie, il sera question notamment ici de la construction du sujet en tant qu'individu. Mais pour que cette reconstruction<sup>28</sup> s'effectue, il faut au préalable que les structures en vigueur dans la tradition africaine soient questionnées, mais surtout qu'une prise de conscience soit revendiquée par la plupart des écrivains d'abord. C'est pourquoi nous commencerons par montrer les différentes étapes de cette prise de conscience, c'est-à-dire le moment où les écrivains vont commencer à se poser les questions qu'il faut quant à l'impact que la tradition et le pouvoir, ont sur le sujet en période postcoloniale. Ce qui nous rappelle ces propos : « *Ne concevant rien que par le moyen de cette puissance que Dieu m'a donné de concevoir, sans doute que tout ce que je conçois, je le conçois comme il faut, et il n'est pas possible qu'en cela je me trompe.*<sup>29</sup> »

Parler des problèmes de transmission de la culture dans le cas de l'Afrique, nécessite souvent que l'on prenne en compte la diversité de ses langues. Aussi il sera question dans ce chapitre de faire comme une espèce de rétrospective de la prise de conscience à travers ce que les écrivains ont écrit sur les différentes connotations de la langue dans la littérature négro-africaine. Nous parlerons de ce fait de la diglossie, pas dans le sens où nous la connaissons, c'est-à-dire la cohabitation de plusieurs langues dans un même espace géographique, mais diglossie en cela que dans la tradition africaine il existerait plusieurs niveaux de

---

<sup>28</sup> Nous disons ici reconstruction, parce qu'avant la colonisation, les sociétés africaines étaient plus ou moins structurées. Et bien que certains chefs communautaires régnaient en maîtres incontestés et jetaient l'effroi sur tous ceux qui tentaient de contester leur autorité, le climat était plus ou moins convivial et chacun trouvait sa place dans la société.

<sup>29</sup> René Descartes, *Le discours de la méthode*, Flammarion, 2000, 306p.

compréhension qui eux-mêmes font l'objet d'une certaine hiérarchisation. Comme s'il y avait au sein d'une même population et de la langue qu'elle parle, plusieurs niveaux d'entendement qui en fin de compte font que la tradition devient un labyrinthe dans lequel se perd, bon nombre de sujets. Toute la difficulté pour les écrivains négro-africains sera donc de choisir entre ces différents niveaux de compréhension pour rendre leur discours utile à la population. Ce qui est d'autant plus difficile parce qu'en postcolonie, la tradition africaine dont la transmission est souvent l'apanage du pouvoir et de ceux qui la « maîtrisent » revêt un double caractère en cela qu'elle est le fruit de la cohabitation entre deux cultures : celle maternelle et une autre que l'on qualifierait d'hybride créée par le pouvoir lui-même dans la manière qu'il a de diriger. D'où, tous les enjeux de l'écriture en période postcoloniale.

Pour ce faire, les critiques et les écrivains négro-africains vont choisir non pas de nier ce fait, mais au contraire de considérer et de manifester un intérêt pour les formes par opposition aux contenus. L'un des premiers résultats de cette méthode, c'est qu'on s'aperçoit très vite que certaines formes ne peuvent s'expliquer qu'en se référant à la tradition orale. D'où l'importance d'ailleurs que l'oralité tient dans la culture africaine. Il y a donc dans cette nouvelle manière d'approcher la tradition africaine, une prise en compte de son double langage, à la langue reconduite comme étant l'objet de la science littéraire. Il faut donc se demander quelle est la part que les écrivains accordent à l'oralité dans leur écriture.

D'où l'enjeu de ce premier chapitre qui au lieu d'interroger simplement le discours de l'obscène, montrera plus les différentes positions que les écrivains vont avoir vis-à-vis du double langage de la tradition. Aussi, verrons-nous comment sera amorcé le processus de reconditionnement.

Cherchant plus à questionner la tradition qu'à la détruire, nous verrons aussi comment les écrivains vont se servir de ce double niveau de compréhension présent dans la culture africaine à travers l'oralité, pour pousser la tradition elle-même à se regarder dans le miroir. Laissant paraître ainsi, l'une des définitions de l'obscène : c'est-à-dire un métadiscours sur ce dont il est interdit de discourir.

Mais aussi, une manière de parler comme Michel Foucault lorsqu'il témoigne de la raison d'être de son œuvre :

*« C'était un exercice philosophique : son enjeu était de savoir dans quelle mesure le travail de penser sa propre histoire peut affranchir la pensée de ce qu'elle pense silencieusement et lui permettre de penser autrement. <sup>30</sup>»*

Ceci nous semble pertinent dans la mesure où choisir de questionner sa propre tradition pour s'affranchir de ce qu'elle produit silencieusement et lui permettre éventuellement de produire un effet différent, n'est- ce pas exactement cela que l'on appelle le propos d'une conversation d'externalisation ou d'une conversation dont le but est de donner naissance à un individu ?

---

<sup>30</sup> Michel Foucault, Histoire de la sexualité vol. 2, L'usage des plaisirs- Gallimard.

## **A « *De la volonté d'exister, à l'action des personnages de Sami Tchak* »**

### **Décoloniser les structures psychiques du pouvoir<sup>31</sup>**

En parlant de la psychanalyse de la tradition, entendue par là le discours que les auteurs vont tenir sur les différents sens équivoques présents dans la tradition africaine, il s'agira pour eux de procéder à une sorte de « décolonisation » de ladite tradition. L'action étant d'extraire en elle le mal qui la ronge. C'est pourquoi nous verrons dans ce premier point comment la tradition négro-africaine regorge de nombreux sous-entendus. Tout ceci bien évidemment montrera comment les écrivains prennent peu à peu conscience du problème caché dans les signes de la tradition.

Nous parlerons aussi dans ce premier grand point de la question du doute. En effet, le doute, que nous placerons en tête de liste des choses qu'un esprit qui veut se libérer doit avant tout exprimer, sera l'opportunité de voir comment il est matérialisé dans les œuvres de Sami Tchak à travers notamment l'analyse de ses personnages principaux. Le doute occupera une place importante dans la mesure où nous verrons quels rapports il entretient avec la tradition.

#### **a) Le second sens : la tradition négro-africaine et l'autre discours.**

Après avoir défini le pouvoir comme étant un système phallocrate, l'idée de lire la contestation chez les auteurs féminins plutôt que chez leurs homologues masculins, sera le moyen d'initier le temps des « Gouverneurs de la rosée<sup>32</sup> ». Il

---

<sup>31</sup> En rapport ici avec l'interview d'Achille Mbembe sortie dans, *Mouvements* n°51, sept.-oct. 2007, intitulée : Qui a peur du postcolonial ?

<sup>32</sup> Le livre de Jacques Roumain est ici prit en exemple pour montrer que les personnages de Sami Tchak, vont décider de prendre en main leur destin comme le font ceux de Roumain.

s'agira pour ces auteurs, de penser le désenchantement par eux-mêmes à travers tout ce qui fait leur existence, tout ce qui est leur quotidien et de commencer enfin à rire, à rire d'un rire qui jusqu'ici ne leur avait jamais été donné d'exprimer (cela ne nous étonnera pas d'ailleurs que dans les œuvres de Sami Tchak, bien que les personnages principaux soient des hommes, se sont au contraire les femmes qui donneront du sens à leurs actes). Car les occasions étaient trop peu nombreuses dans une culture où tout ou presque laissait peu de place à la différence.

Pour montrer cette prise de conscience des écrivaines, nous avons choisi de lire certaines œuvres qui à notre avis témoigneront parfaitement de ce que nous voulons démontrer ici : à savoir comment le questionnement va peu à peu se glisser dans les choses traditionnelles. Ces écritures féminines, bien que conscientes des enjeux qu'elles énonçaient, participaient elles-aussi au combat des droits de la femme que la tradition relayait parfois en arrière plan :

*L'écriture féministe est un moyen par lequel les femmes prennent la plume pour la reconnaissance des droits : l'accès à la parole et un pouvoir de décision. S'estimant victimes du sexisme, de l'arrogante domination masculine, elles sont à la pointe du combat pour l'émancipation. L'heure n'est plus à l'évocation de la condition féminine, de son état d'ignorance et de soumission, mais à l'esprit de conquête d'un statut égalitaire. Les femmes sont des actrices, mieux, des protagonistes.<sup>33</sup>*

Inutile de préciser cependant ici que même si c'est la figure masculine qui semble être visée dans l'écriture féministe, il s'agit plus du masculin en tant qu'organe de pouvoir. En tant que système dans lequel les écrivaines veulent se sortir pour se constituer en tant qu'individus. Ces œuvres nous ont paru importantes aussi, outre le fait qu'elles aient remporté de nombreux prix, parce qu'elles vont élire ou établir leurs contestations dans les choses mêmes qui définissent la tradition : la nature, les habitudes, la religion. Mais c'est aussi la première fois que des voix de femmes se dressaient contre ce qu'affirmait la tradition. Première forme d'obscénité donc, que nous ne manquerons pas de souligner ici.

---

<sup>33</sup> Ethiopiennes, *Altérité et diversité culturelle*, n°74, 1<sup>er</sup> semestre 2005.



- ***Une si Longue lettre***<sup>34</sup>.

Longue, comme toute l'histoire des femmes africaines en proie aux sévices et à la dictature des couilles. Une si longue lettre est non seulement un long récit dévoilé de l'existence des femmes africaines, mais aussi un véritable hymne à la libération du sexe féminin. Il s'agit pour les écrivaines en ce début des années 70, d'installer un véritable mouvement de révolte pour marquer elles aussi des sécrétions de leur plume, la prise de conscience née de la domination des tabous. Souvent considérées comme des êtres qui ne savent pas parler ou ne devraient pas parler, les écrivaines elles aussi font preuve d'un certain libéralisme.

Aussi, Mariama Bâ nous offre avec cette longue lettre, le portrait vivant d'une femme africaine qui prend sa vie en main :

*Ainsi, pour changer de saveur, les hommes trompent leurs épouses.*

*J'étais offusquée. Il me demandait compréhension. Mais comprendre quoi ? La suprématie de l'instinct ? Le droit à la trahison ? La justification du désir de changement ? Je ne pouvais être l'alliée des instincts polygamiques. Alors comprendre quoi ? (...) J'avais entendu trop de détresse, pour ne pas comprendre la mienne. Ton cas, Aïssatou, le cas de bien d'autres femmes, méprisées, reléguées ou échangées comme un boubou usé ou démodé.*

---

<sup>34</sup> Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, 1979.

- **La grève des battù**<sup>35</sup>

Dans le titre, *la grève des battù* nous avons le mot « battù » qui signifie en langue wolof - langue du Sénégal, « les Calebasses » ; les mendiants tendaient ces Calebasses pour y récolter les aumônes. Ainsi, « la grève des battù » est une grève imaginaire qui se manifeste par un refus de mendier, de tendre les Calebasses.

Mais en fait, « battù » qui devrait s'écrire « battues », est en réalité un fait d'écriture. L'auteur, sans vouloir indexer directement le pouvoir, utilise le mot « battù » pour ne pas avoir à dire « la grève des battues ». L'une des caractéristiques justement des Calebasses qu'utilisent les mendiants, c'est qu'elles sont toujours vides. D'où l'expression africaine, « les Calebasses vides font beaucoup de bruit ». Ce qui veut dire en effet que la Calebasse qui s'épelle au féminin, est un objet vide qui entend aujourd'hui faire raisonner sa voix, être obscène en décidant de parler alors qu'elle n'en a pas le droit.

Mais les choses changent. Les Calebasses vides, montrent désormais le bout de leur nez. Et bien plus, elles font grève ! Elles ne veulent plus accepter sans broncher tout ce que dicte la coutume ou la tradition. Car pour elles, certains us sont aujourd'hui plus que jamais dépassés.

- **Le baobab fou**<sup>36</sup>

Le baobab est l'emblème du Sénégal. En dehors des fréquentes rencontres avec cet arbre dans la nature, son image se trouve mêlée de façon étroite à la vie du pays : logos en tous genres, publicités de produits divers, références, citations... On lui a découvert mille usages. C'est donc un être à part entière et peu banal. De plus, il flotte autour de lui un parfum de mystère, de légende. Dire de lui qu'il est « fou », montre que l'auteur veut s'attaquer aux sacro-saints tabous de la société sénégalaise.

En effet, le baobab ici pourrait désigner tout ce à quoi on ne saurait et ne pourrait déroger : les fameuses règles. Il pourrait représenter le discours phallocrate. Et d'ailleurs, Ken Bougoul recevra de vives critiques après la parution de son livre. En effet, le pouvoir ne peut concevoir cette forme de liberté, d'indécence, de termes crus, de violence, pourtant tellement gorgée d'émotions brutes. Et à plus forte raison venant d'une femme. Mais qu'importe, le combat est

---

<sup>35</sup> Sow Fall Aminata, *La grève des battù*, 1979.

<sup>36</sup> Bugul Ken, *Le baobab fou*, 1976.

lancé. Et l'auteur elle-même, montrant qu'elle assume son écriture, dira : « *Je voulais surtout qu'il y ait une réaction concrète, positive. Je ne veux pas qu'on soit toujours dans la victimisation. Montrer qu'on peut réagir à des situations difficiles. Que les femmes peuvent trouver la solution elles-mêmes sans passer par un sauveur quelconque.* »

Avant de renchérir par la suite :

« *J'écris contre les clichés et les idées reçues que l'on a de la femme africaine.* »

Cette fois-ci, la femme toujours victime fait place à la femme acharnée, consciente de l'oppression qu'elle subit. Aussi, le ton est donné. Ces écrivaines sont la passerelle indispensable entre une littérature féministe des années 70-80, violente et agressive envers l'homme, et une littérature des années 90 au service d'un féminisme africain pétri de valeurs hétérosexuelles.

#### **b) Morale et éthique, ou la question de la formation dans l'enfance.**

Engager une discussion sur la tradition pose en effet une problématique de la morale et de l'éthique de la part des écrivains négro-africains. Nous entendons par morale, l'ensemble de règles que le sujet acquiert dans sa communauté à travers la tradition et la culture. M. Hémon considère la morale comme « toute doctrine qui prétend fonder sur des principes théoriques une théologie idéale, et une obligation. »

Poser les questions concernant l'éthique, c'est déclencher une forme de processus de subjectivation à travers laquelle la conscience que met à l'œuvre l'éthique, parvient à s'engendrer et à s'orienter de manière spécifique et autonome dans la société négro-africaine. Nous savons par exemple que Paul Ricoeur considérait l'éthique comme quelque chose qui surpassait la morale :

« Une espèce de métamoraie. Il la prenait comme une sorte de réflexion de second degré sur les normes, comme la visée d'une vie accomplie et celui de la morale pour l'articulation de cette visée dans des normes caractérisées à la fois par la prétention à l'universalité et par un effet de contrainte<sup>37</sup> ».

Dans ce cas précis, les écrivains qui choisissent de suivre l'éthique, sont donc invités à établir des critères pour agir librement dans un contexte donné, tout en connaissance de la tradition et de la vertu, pour faire un choix qui ira dans le respect de soi-même et d'autrui. C'est en cela que l'éthique, qui est une manière de s'affirmer en tant qu'individu, transcende la morale et initie la question fondamentale que l'écrivain se pose face au problème du pouvoir et des tabous : *parmi les choix que je peux faire, quel serait le meilleur dans les circonstances ?*

Cette question du choix, c'est durant l'enfance qu'elle doit être posée. Aussi, une psychanalyse de la tradition passera nécessairement par une nouvelle manière d'éduquer l'enfant. Cela permettrait notamment de lui inculquer les bonnes valeurs et de lui enseigner le vrai sens de la tradition.

En effet, l'enfance est une période cruciale de la vie humaine. On s'y réfère le plus souvent pour comprendre les actes d'un individu. Ce n'est donc pas un hasard si le personnage de *Place des Fêtes* par exemple est un enfant. Mais il reste malgré tout, plus lucide que son père, trop ancré dans les tabous. Ce qui l'empêche de penser de manière lucide. La formation dans ce cas, consistera à lui donner une éducation, à l'encadrer. Il s'agit donc en postcolonie d'établir des passerelles entre l'enfance et l'éducation. En effet, c'est dans l'enfance que le pouvoir des tabous prend racine. Il est donc normal si nous devons entrer dans une politique de recherche de l'individu, que l'enfance soit le lieu initial.

Les œuvres de Sami Tchak sont donc à juste titre dans l'air du temps car elles mettent en scène des personnages que la tradition n'a pas encore fini de façonner. Soit parce qu'ils ne la connaissent pas, soit aussi parce qu'ils sont partis avant que

---

<sup>37</sup> Paul Ricoeur, *Ethique et morale, Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p°200.

les assises de la culture n'aient fini de les apprivoiser, et soit enfin aussi, parce qu'ils projettent de la questionner. Ce qui nécessite de rester à son contact.

En effet, nous sommes mis dans le corpus face à des sujets en construction dont le premier geste est de douter de tout. Mais cette façon de prêter la parole à un enfant est plus une manière de mettre l'esprit en condition, que de présenter une situation dans laquelle un personnage déciderait de douter de tout pour pouvoir mieux en comprendre le sens : « *J'étais nourri aux lettres dès mon enfance et parce qu'on me persuadait que par leur moyen on pouvait acquérir un sens clair et assuré de tout ce qui est utile à la vie, j'avais eu un extrême désir de les apprendre*<sup>38</sup>. »

Nous retrouvons dans ce fragment comment le sujet est mis malgré lui, devant la tradition ou ce que la communauté juge indispensable à son épanouissement. Ce qui n'est pas une mauvaise chose en soi puisque le savoir que l'on acquiert dans la proximité avec les choses du pouvoir, permet de mieux les critiquer. C'est notamment par sa connaissance de la tradition qu'Aminata Sow Fall a pu écrire *La grève des Battù*. Connaître la tradition est donc indispensable. Mais étant dans une perspective de déconstruction et d'analyse de celle-ci, le « je pense, donc je suis » de Descartes, semble s'imposer comme le mot d'ordre de la nouvelle génération d'écrivains négro-africains. Non pas dans le sens où elle se demanderait si elle peut oui ou non penser par elle-même, mais bien plus parce qu'elle voudrait se redéfinir par elle-même sans nécessairement passer par la tradition ou bien une espèce de dieu dont elle devrait suivre à la lettre les recommandations. Le doute dans ce cas, n'exprime pas la méfiance vis-à-vis de la tradition, mais bien plus une manière de s'écarter du sujet pour mieux en apprécier la valeur.

#### - **Le nom de l'insolence**

Nous sommes dans *Place des Fêtes* face à un être dont on ne sait rien. Nous ne retenons de lui qu'une seule chose : rien de ce que peut lui dire son père ne saurait être vrai si lui-même n'en a pas fait l'expérience. Il opère de ce fait, une rupture d'avec la tradition que tente de lui imposer celui qui représente le pouvoir dans la famille.

---

<sup>38</sup> René Descartes, *Discours de la méthode*, Œuvres philosophiques, T.I, p°571.

Mais outre le fait qu'il doute de tout, son premier geste de contestation, c'est le fait de ne pas avoir de nom. Il ne se nomme pas. Il n'est définissable de ce fait, qu'à travers les actes qu'il pose. C'est par cette action que nous lirons la manifestation et la quête vers l'individu. Puisqu'il n'a pas de nom, il sera donc difficile de circonscrire son champ d'action. Il devient de ce fait, un personnage qui peut parler librement de tout puisqu'il n'est pas soumis aux impératifs des tabous et du pouvoir que représente son père.

Le fait de ne pas avoir à porter de nom est aussi une manière pour le Fils de concentrer l'attention sur lui et lui seul. Ce qui compte, c'est le comportement qu'il souhaite afficher aux yeux de tous, sa manière d'agir en tant qu'individu non soumis aux règles et doctrines présentes dans la tradition. Le fait de ne pas avoir de nom, lui permet donc de se soustraire de toutes représentations imagées ; mais surtout de rehausser le degré d'interrogation sur sa personne et les représentations conscientes et inconscientes que suscite cette absence de nom. Il s'agit de ce fait pour le Fils d'adopter une posture nihiliste<sup>39</sup>, puisqu'il n'accorde aucune valeur à ce que lui dit son père. Dès lors, il est seul maître de ce qu'il dit et de ce qu'il fait. La tradition (ou alors devrions-nous parler de la forme d'éducation que veut transmettre le père) pour lui ne décide pas de ce qu'il devrait être, puisqu'elle est morte ou ne devrait pas s'institutionnaliser en une forme de dieu qui régirait tout son comportement. Ce qui nous rappelle la citation complète de « l'insensé » :

*Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! Comment nous consoler, nous les meurtriers des meurtriers ? Ce que le monde a possédé jusqu'à présent de plus sacré et de plus puissant a perdu son sang sous notre couteau.- Qui nous lavera de ce sang ? Avec quelle eau pourrions-nous nous purifier ? Quelles expiations, quels jeux sacrés serons-nous forcés d'inventer ? La grandeur de cet*

---

<sup>39</sup> Le nihilisme désigne progressivement un mouvement politique de critique sociale apparu au milieu du XIXème siècle en Russie. Il évolua ensuite vers une doctrine politique n'admettant aucune contrainte de la société sur l'individu, et refusant tout absolu religieux, métaphysique, moral ou politique. A noter tout de même que certains écrivains comme Dostoïevski dans *Les Démons* et Emile Zola dans *Germinal*, marqueront des réticences vis-à-vis de cette posture dans laquelle ils voient un danger potentiel.

*acte n'est-elle pas trop grande pour nous ? Ne sommes-nous pas forcés de devenir nous-mêmes des dieux simplement-ne fût-ce que pour paraître dignes d'eux<sup>40</sup> ?*

Puisque ce qui dicte le comportement n'existe plus, le Fils décide de ne se définir qu'à travers ses actions. C'est par rapport aux comportements que les autres auront face à ses actes, qu'il choisit de définir dans la tradition, ce qui ralentit ou pas sa quête de l'individu.

En décidant de ne pas se nommer le personnage principal de *Place des Fêtes*, que nous appellerons « le Fils » dans la suite de nos analyses, marque de ce fait son refus d'appartenir de manière systématique à ce qu'il ne connaît pas. Il ne veut pas qu'on le définisse par rapport à une région, une coutume, une tradition dont il n'aura de connaissance que par rapport à ce que lui en dit son père (ou du moins, ce qu'il voudrait bien lui en dire). Ceci est d'autant plus important que le nom dans le contexte africain, trouve souvent ses origines dans la coutume à laquelle le sujet appartient. Il ne peut donc pas porter un nom qui résulte de celle-ci, puisqu'il ne la connaît pas. A ce premier stade, le but du doute n'est pas porté sur la tradition, mais bien plus sur le refus de suivre machinalement quelque chose qu'il ne connaît pas et en fin de compte rater sa vie comme il le dit de son père. Pour le fils, suivre sans au préalable se demander si ce que l'on fait est bien pour soi-même ou pas, c'est comme décider de se condamner soi-même.

Enfin, le Fils semble tenir à cette situation et travaille à entretenir cette « anomie » par des références tantôt prises dans la culture française (ce qui est aussi une façon de se moquer de son père qui brandit sa nationalité tricolore partout alors qu'il ne sait rien de la France). Mais aussi par des va-et-vient constant entre ce qu'il est, qui il est, ce qu'il projette ou promet de faire et ce qu'il fait au moment où il parle.

Le problème que pose cependant l'absence du nom, cette espèce d'anomie, traduit plus celui d'un déclin, d'une chute, de la tradition ou encore d'une culture, de l'identité culturelle Noire après les indépendances. Le texte nous présente un

---

<sup>40</sup> Nietzsche Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Poche, 1972

individu dans une famille qui peut être à la fois son « Paradis », son « Purgatoire » et son « Enfer ». Nous comprenons de ce fait que le paradis représente ce que la tradition aurait dû être, avec tous ses différents aspects, un monde noir traditionnel ; que le purgatoire représente quant à lui une tradition que les tabous auraient peu à peu envahi, sapé de l'intérieur, où doivent désormais cohabiter rites traditionnels et conception du pouvoir après la colonisation ; que l'enfer est la tradition telle que nous la vivons aujourd'hui, la victoire inéluctable du pouvoir des tabous sur l'individu. Ce que nous appellerons plus tard la « Matrice ».

C'est bien de cela dont il s'agit dans *Place des Fêtes*. L'anomie sera de mise pour décrire un fait social, caractérisé par la perte ou l'effacement des valeurs corrompues en période postcoloniale. Mais c'est là une manière pour le Fils de tout remettre à plat grâce à l'anomie à laquelle il associe le sentiment d'aliénation. Les vraies valeurs de la tradition étant désormais tronquées, la situation fait place à la peur et à la diminution de l'ordre social. Ce qui va conduire le père à la mort et pas le Fils, puisque lui ne subit pas les valeurs corrompues de la tradition.

#### - **L'expression du doute dans Hermina**

Nous lirons le doute dans le second ouvrage de Sami Tchak, à travers l'obstination pour Heberto Prada d'écrire une œuvre qui s'inspirerait, non pas de la société à laquelle il appartient puisque les valeurs de celle-ci sont corrompues, mais d'une muse Hermina, dont le nom représente « tout ce qui va contre les interdits ». Heberto est donc un personnage qui ne croit plus en la société (mais cela ne veut pas dire qu'il ne le veut pas). Toute sa quête de l'individu passera nécessairement par l'exploration du rêve, à se construire un nouveau monde à travers le rêve. Mais cette écriture du rêve, est plus une façon pour le personnage de tenter une réalisation personnelle d'abord dans ses fantasmes pour trouver le courage nécessaire lorsqu'il devra être confronté au monde réel et à la tradition dont il juge que les valeurs poussent au désespoir. Ce qui est recherché dans la démarche d'Heberto, c'est plus le souci de se définir lui-même en tant qu'individu, que le simple fait de matérialiser ou de coucher sur papier son rêve (coucher avec Hermina et, accessoirement, sa mère) :



*Heberto essayait de donner à ses phrases les mouvements de sa barque, celle qui le conduisait à la vie, à la mort, avec le même rythme chancelant. Mais chaque fois, après avoir peuplé une dizaine de pages de sa menue et fière graphie, il se rendait compte que l'accumulation des mots prenait le pas sur le sens, un sens moins fragile que les vies. Il détruisait alors toutes les traces de sa tentative et prenait un livre pour se laisser envahir par sa puissance.*<sup>41</sup>

Dans l'attitude d'Heberto, nous lisons comme l'action d'un personnage qui est conscient de la nécessité de se construire personnellement et de tisser avec la tradition et indirectement avec les tabous, non pas une relation dans laquelle il voudrait dominer, mais une espèce de tremplin dont il se servirait pour se réaliser lui-même. C'est en cela aussi que nous jugeons ce personnage plus évolué que le Fils de *Place des Fêtes*. L'un des projets de Heberto, c'est de reconstruire la vraie tradition sur les ruines laissées par la colonisation. Normal donc que dans le roman, nous ne le voyons jamais réellement passer à l'acte. Il veut garder pur son rêve. Il ne veut pas réduire Hermina et indirectement la tradition elle-même, à une chose sur laquelle on pourrait tenir toutes sortes de langages vulgaires. C'est donc pourquoi, Hermina qui est aussi le personnage principal du roman qu'il essaye d'écrire, meurt ; pour conserver toute la quintessence de son projet : c'est à dire ne garder en elle, comme dans la tradition, que ce qui est susceptible de le faire rêver, de le conduire à ce qu'il veut être, un individu :

*Ah, peut-être qu'il craignait d'être déçu et non d'être décevant, et cette peur arrive aussi à l'homme qui accède enfin aux faveurs de la femme qu'il a poursuivie longtemps de ses assiduités. La magie du désir est toujours menacée de mort par la banalité de son assouvissement. La femme rêvée, lorsqu'elle devient la femme possédée, échappe rarement à sa réalité ordinaire. Hermina nue, même sur des photos, sera-t-elle à la hauteur des fantasmes qu'elle avait fait naître chez Heberto ? Pourtant, maintenant que les photos étaient là, s'il s'agissait bien des photos montrant Hermina nue, il ne pouvait échapper à la tentation de les regarder. Ses mains tremblaient de plus en plus. Juste au moment où il sortit enfin les photos de l'enveloppe, il ferma les yeux, il ne devait pas réduire Hermina à des images peut-être vulgaires.*<sup>42</sup>

Nous lisons dans cet extrait, la peur qui prend le personnage au moment où il découvre la tradition sans le tabou. Car assurément, Hermina était pour Heberto, la

---

<sup>41</sup> *Hermina*, p°13

<sup>42</sup> *Idem*, p°69.

représentation même de ce qui est bon pour lui, la représentation d'une tradition forte, sans perversion. Il ferme les yeux, parce qu'il est toujours dans son parcours d'apprentissage, d'auto-analyse et se demande s'il est assez prêt pour approcher cet objet qu'il a tant recherché et désiré. D'où son hésitation !

Ce second roman de notre corpus, passe en revue tous les faits pervers dans les sociétés africaines contemporaines. Viol, inceste, sodomie, sadomasochisme, autant de faits dont est coutumier le pouvoir en postcolonie<sup>43</sup>.

Après avoir douté, la formation trouve son début, en ce qu'elle poussera la tradition à regarder ce qu'il y a d'horrible dans sa conception. Ce qui nous rappelle quelque peu la méthode de Sade qui consistait à piéger le lecteur dans sa jouissance de l'horreur, sans renoncer à la subversion des discours communs par les armes du langage. La formation que nous propose Heberto est donc celle consistant à convaincre par la raison, à prouver par l'érection.

Certains peuvent penser en lisant *Hermina* que la seule chose dont a envie Heberto c'est de coucher avec le maximum de femmes. Ce qui n'est pas totalement faux. Oui, il veut coucher avec un maximum de femmes, mais pas seulement pour le sexe ; mais simplement parce que le sexe est ce qui nous permet le mieux de découvrir l'autre et sa reconnaissance en tant qu'individu, en dépend. Ce que veut faire Heberto, c'est engager une discussion avec la tradition. Il la séduirait grâce à une mise en scène d'arguments et de contre-arguments pas toujours valides certes. Mais ce qui compterait dans cette entreprise c'est le fait de tenir un langage avec la tradition, avec le pouvoir et enfin avec les tabous qui rappelons-le, n'acceptent aucune forme de contestation. Tout ce qui importe, c'est le désir pour Heberto de s'imposer comme individu doté de parole et de s'affirmer comme tel. De jouer d'égal à égal avec la tradition :

*C'est comme essayer de déconseiller aux femmes de se constituer en sujet(s), de se construire une identité indépendante, ce qui équivaut presque à une « désublimation préventive », une conjuration à l'avance, une manœuvre (toujours facile) pour reconstituer le cadre changeant, le même rapport de*

---

<sup>43</sup> Cf. Mbembe Achille, De la post colonie. L'auteur y montre notamment comment le scatologique et la banalité de la sexualité sont un fait récurant chez le pouvoir dictatorial.

*force. Celui/celle qui n'a pas été sujet ne peut renoncer à le devenir, comme on le lui demande. Surtout qu'on le lui demande par le geste pervers d'une séduction : vois comme je renonce à mon égo. Mais il n'y a pas d'égalité possible sur la base d'une telle inégalité. Alors même que le renoncement du faible apparent à sa subjectivité est faux, que sa subjectivité est donnée d'emblée, qu'elle n'a pas à être supprimée, mais plutôt à être transformée, avec le cadre général, par le fait de l'autre.<sup>44</sup>*

Nous pouvons apprécier toute la démarche du personnage à travers cette métaphore sur les zoos humains, dans laquelle le lecteur non-averti penserait à la manifestation d'un égo démesuré ; mais que nous nous lisons comme une espèce de masturbation intellectuelle et sexuelle au cours de laquelle Heberto, emporté par une sorte de diarrhée verbale, convoque un auditoire de femmes, Hermina, bien évidemment, Mira (qui se pelote en l'écoutant jacter) :

*La salle est plongée dans un grand silence. Mira, à côté de lui, est heureuse, elle rit, elle se sent mouillée et elle sait que c'est lui qui l'a pénétrée avec son verbe. Les conférenciers semblent arrosés par une eau glacée et ont une mine défaite. Il leur sourit et jubile, il est persuadé d'avoir asséné le plus mortel des coups, au point qu'il pense à Pasteur qui disait avoir, par sa découverte, porté à la théorie de la génération spontanée un coup duquel elle ne se relèverait plus jamais. Alors, grisé par cette victoire, il sent le déluge sous son pantalon. Ah, l'éjaculation, encore l'éjaculation ! Comme c'est beau, l'éjaculation ! Il rêve qu'il entre en Mira déposer deux graines pour assurer le futur. <sup>45</sup>*

Le mot « éjaculation » que nous retrouvons cité plusieurs fois dans cet extrait et qui est le fait d'Heberto, représente le sentiment qu'il a de s'être hissé au-dessus des tabous, de les avoir vaincus. Alors il en jubile. La salle, par l'entremise des orateurs, représente les tabous pervertis et Mira, et Mira un personnage qui a accepté l'Obscène comme voie pouvant la mener à s'accomplir.

Les deux attitudes face au doute que nous présentons ici, montrent des personnages qui s'opposent dans leurs relations aux tabous, à l'idée du déni que nous lisons déjà dans Place des Fêtes et chez certains personnages comme le père ou la mère du personnage principal. Il y a donc de ce fait, deux genres de personnages qui sont localisables dans les œuvres de Sami Tchak : à savoir ceux

---

<sup>44</sup> In, Le sexe et la philosophie, [books.google.fr/books?isbn=2296332846](https://books.google.fr/books?isbn=2296332846)

<sup>45</sup> *Hermina*, p°192.

qui acceptent d'interroger la tradition par l'obscène, et les autres qui au contraire font comme si de rien n'était. Ils vivent, sans plus. C'est en l'occurrence ce que nous voyons avec par exemple le groupe des « précaires branchés » que Mira rencontre dans *Hermina*. Ceux-ci laissent tellement de place dans leur vie au paraître, qu'ils en arrivent à mépriser tout principe de réalité. Ils représentent en quelque sorte tous les personnages quelconques en qui n'importe quel lecteur peut se reconnaître (s'il en a le courage).

De la fluidité verbale d'Herberto, découle d'autres thèmes comme la nostalgie du pays perdu ou volontairement renié, la traque des mensonges de l'existence, mais surtout la vacuité de l'exil.

B- « *Même le poisson qui vit dans l'eau a toujours soif* »<sup>46</sup>

### **De l'exil : s'éloigner pour mieux voir.**

Il sera question dans ce second grand point, d'analyser et de tenter une interprétation de l'exil des écrivains négro-africains, trop souvent assimilé à une espèce de fuite des réalités. Nous entendons par « exil », le fait pour un écrivain de partir de son pays pour s'installer dans un autre afin de garder une certaine distance et une objectivité par rapport « aux choses qui sont proches de lui ». Cette définition, prise au sens large du terme, se heurte à une autre plus proche de notre sujet. C'est celle en effet que propose le Robert, alphabétique et analogique de la langue française : « l'exil c'est, l'action d'obliger quelqu'un à sortir de sa patrie, avec défense d'y entrer. (C'est aussi) l'état de la personne expatriée ». Les deux définitions de l'exil que nous proposons, insistent sur le caractère d'abord volontaire, conscient de l'écrivain de s'écarter du pays et ensuite, faute de carcans,

---

<sup>46</sup> Proverbe du Cameroun. Il montre comment ce qui est vital est inscrit dans les gènes. Quelque soit l'espace, le temps et même les affiliations, l'être ressent toujours le besoin de se rapprocher de ce qui lui est vital.

elles mettent en exergue l'incapacité des tabous de s'unir aux écrivains dans le pays. Comme pour témoigner d'un amour interdit entre deux amants illégitimes, le pays s'impose comme « l'anti-place des fêtes ». Un lieu dans lequel il est impossible aux écrivains, d'entamer leur parade nuptiale vis-à-vis des tabous. En parlant d'écrivains, nous entendons ceux que le pouvoir politique désigne comme « des ennemis de la nation ». C'est à dire des gens qui menacent par leur « mauvais langage », toute la tradition que promeut le pouvoir.

C'est ce fait qui a longtemps été considéré comme la raison principale de l'exil des écrivains. Lorsqu'ils n'étaient pas chassés par le pouvoir qui voyait en eux une menace, certains disaient que les écrivains portaient du pays, parce qu'ils avaient renoncé et préféraient renier leur pays. Or, cette action était en revanche, la plus haute déclaration d'amour que les écrivains pouvaient faire au pays. Dans notre cas, l'exil ne signifiera pas systématiquement la revendication de la part des écrivains, d'une coupure totale d'avec leur pays d'origine. C'est pourquoi Julia Kristeva, témoignant du sentiment qui découle de cette nécessité de vivre à l'étranger dit : « *Pour douloureuse qu'elle soit, elle me procure cette distance, exquise où s'amorce aussi bien le plaisir pervers que ma possibilité d'imaginer et de penser, l'impulsion de ma culture*<sup>47</sup>. »

Ainsi, l'écrivain exilé dans sa solitude entreprend de prendre du recul par rapport à son pays d'origine pour pouvoir mieux exprimer l'amour qu'il lui porte à l'étranger. Il désire être à la fois, celui qui apprécie et vend sa culture ailleurs, et en même temps de pouvoir la relativiser ou la critiquer en fonction de sa propre acception ou non de son nouveau statut, certes involontaire. Il y a donc une notion de « distance », qui se fait sentir dans le terme même d'exil. Comme si le mot en lui-même signifiait à la fois « enracinement et déracinement ». Ce qui implique de voir dans l'exil une certaine bipolarité que ne manquera pas d'exprimer Senghor : « *Enracinement au plus profond de la terre natale : dans son héritage spirituel. Mais déracinement : ouverture (...) aux rapports féconds des civilisations étrangères*<sup>48</sup>».

---

<sup>47</sup> Julia Kristeva, *Etranger à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.

<sup>48</sup> Léopold Sédar Senghor, *Liberté 5, Le dialogue des cultures*, Seuil, 1993.

Aussi, nous tenterons de montrer que cette distance vis-à-vis du « pays natal », est plus une manière pour eux de s'écarter du sujet pour mieux en apprécier le plaisir. Désserter les lieux du drame pour mieux en apprécier la jouissance dans sa relation avec les tabous.

Toujours dans la continuité d'une recherche de l'identité « individu » tant recherchée dans une Afrique déboussolée par les méfaits de la colonisation, il s'agit désormais de celer comme une espèce de pacte entre les écrivains et la tradition. Comme Heberto Prada dans *Hermína* qui au lieu de rejeter systématiquement la tradition va se servir de la dimension obscène et sexuelle hautement représentée dans la tradition postcoloniale, les écrivains vont considérer les tabous comme quelque chose qui restera présent dans la communauté à laquelle ils appartiennent. Dès lors, ils établissent les tabous comme des actants à part entière de leur univers. Aussi, le tabou jouera le rôle d'un personnage invisible dans la littérature de l'exil. Dès lors, l'espace dans lequel s'écriront ces romans dits de l'exil, modifiera non seulement la forme du langage, mais aussi le statut du personnage. L'exil, offrant un cadre dans lequel l'écrivain et les tabous peuvent librement s'adonner à leurs ébats et montrer que l'un et l'autre se dorlotent mutuellement, mais aussi que l'un associé à l'autre, tous les deux représentent ce qui élabore l'obscène. Pour montrer l'influence et le rôle que l'espace joue dans les romans par rapport au personnage, Henri Mitterand écrit :

*Lorsque le circonstant spatial (...) devient une forme qui gouverne par sa structure propre, et par les relations qu'elle engendre, le fonctionnement diégétique et symbolique du récit, il ne peut rester l'objet d'une théorie de la description tandis que le personnage et la temporalité relèveraient seuls d'une théorie du récit*<sup>49</sup>.

Nous tenterons d'aborder dans ce point, de montrer la finalité de l'écriture de l'obscène ; et ensuite, nous examinerons la question de l'altérité et de la recherche de l'identité que l'on retrouve de manière assez forte dans les écrits du sujet exilique. Dans un premier sous-point, nous montrerons l'exil comme étant un lieu dans lequel l'écrivain peut apporter un discours critique et neutre, sans qu'il ne

---

<sup>49</sup> Henri Mitterand, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980.

soit influencé par les tabous. Là, nous montrerons que ce que certains considèrent comme une espèce de discours non valide (qui, ne connaissant pas les réalités, serait donc incapable d'en parler), serait au contraire une autre forme de discours sur le monde et dont le langage, fruit issu du mariage incestueux entre la tradition et l'écrivain, donnerait lieu à une certaine réconciliation avec soi-même.

## **C : De la psychanalyse, à la musicale culbute de la langue.**

L'angle de départ de ce sous-point, naîtra certainement de cette espèce d'union incestueuse dans la littérature de l'exil entre l'écrivain et la tradition dont la résultante sera la jouissance. En effet, nous disons incestueux parce que nous lisons comme un accord d'abord entre deux choses complètement distinctes, qui s'interdisent mutuellement : d'un côté les tabous qui se lient à un discours qui les menace directement, et de l'autre, les écrivains qui acceptent d'incorporer dans leurs écrits quelque chose qui risque de leur poser des limites. Accepter d'écrire le tabou, c'est accepter implicitement de se voir taxer d'Obscène, donc susceptible d'être marginalisé. En rappelant l'une des définitions que nous donnons à l'obscène comme étant ce qui vient bouleverser un ordre « papal qui ne souffrait naguère, d'aucune forme de contestation possible».

Ensuite, il y a comme une forme de frivolité. Comme une manière et un désir que l'une et l'autre des deux parties ont, de se laisser posséder (d'avoir envie de posséder ?) par quelque chose qu'ils ont côtoyée toute leur vie et dont l'exil offre l'espace inespéré de se retrouver.

Et enfin, incestueux parce que, comme des membres d'une même famille, tous les deux jouent sur le fait qu'ils accomplissent un geste interdit : celui d'unir deux choses qui ne sauraient être unies. Mais ne serait-ce pas de cela que découlerait l'obscène, une espèce de langage qui se voudrait politique en ce sens qu'il est la résultante d'un consensus<sup>50</sup> ? Nous pensons que c'est cette union qui donne à l'écriture de l'obscène dans la littérature négro-africaine, ce caractère tellement fort. Les écrivains ont l'impression d'écrire dorénavant comme ils le désirent. La liberté de parler des tabous librement que leur offre l'exil, fait en fin de compte qu'ils ont le sentiment d'être libre. Pius Ngandu parlant de ce phénomène, constate que :

---

<sup>50</sup> Consensus ici, dans le sens de politique ; qui renvoie à la constitution et concerne donc la structure et le fonctionnement (méthodique, théorique et pratique) d'une communauté, d'une société, d'un groupe social. La politique dont nous parlons ici, portera sur les actions que les tabous et les écrivains mettront en œuvre pour avancer ensemble.



*L'écriture est d'abord une expérience de l'identité individuelle, et un pouvoir d'appréciation du monde extérieur. Elle devient dans les sociétés contemporaines une loi de la totalité, dans la mesure où elle permet non seulement de transmettre ; mais surtout de transposer les messages par-delà les frontières naturelles de la parole, par-delà surtout le temps et l'espace<sup>51</sup> .*

Mais aussi, cette capacité qu'elle a de réunir tradition et littérature/ tabous et écrits, semble donner à l'écriture de l'obscène une sorte de pouvoir qui fait que le lecteur malgré sa gêne, rit cependant de ce qu'il est en train de lire. Pour témoigner de ce pouvoir que l'union de deux choses « parentés » peut donner aux mots, apprécions les dires de Balandier :

*De même, toujours dans ces sociétés, la parenté fournit au politique un modèle et un langage ; ce que montre Van Velsen dans le cas des Tonga du Malawi : « les relations politiques s'expriment en termes de parenté » et les « manipulations » de la parenté sont des moyens de la stratégie politique.<sup>52</sup>*

D'un côté Balandier semble dire que le pouvoir tout comme l'obscène, l'un et l'autre semblent se complaire dans cette union car elle leur confère à tous deux une certaine force.

En Afrique, dans la coutume « Ntoumou » à laquelle appartient la communauté Fangs par exemple, il y a un proverbe qui dit : « Si vous avez décidé de coucher avec votre sœur, faites-le jusqu'à ce que vous l'enceintiez ». En d'autres termes, si les écrivains décident de parler des tabous malgré le risque de voir leurs écrits en pâtir, c'est qu'ils auront choisi le plaisir au refoulement. Et dans une perspective de libération et de déclinaison du sujet en tant qu'individu, le fait de se poser d'autres limites que le refoulement impulserait, serait un frein à cette entreprise. On pourrait se demander dans ce cas, quelle est cette chose assez forte capable de persuader l'une ou l'autre des deux parties de s'imposer cette sorte d'auto-flagellation dont les manières flirtent intimement avec les frontières du sadomasochisme ? Il s'agit ici pour l'écriture d'entrer dans l'intimité de la tyrannie, dans les choses de la tradition pour mieux la psychanalyser :

---

<sup>51</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Rupture et écriture de violence*, Paris, L'Harmattan, 1997.

<sup>52</sup> Georges Balandier, *Anthropologie politique*, PUF, 1967, p°61.

*C'est pourtant de la saisie de cet entremêlement que dépend la connaissance que nous aurons de la part de « résistance », de la part de « désordre » et de convivialité propres aux modalités autoritaires en postcolonie (et aux tentatives de les déconstruire).*

*Qu'il suffise d'observer, pour le moment, que la trajectoire historique postcoloniale montre qu'à un certain moment donné de sa structuration, la modalité autoritaire ne peut plus être interprétée seulement en termes de « quadrillage », de « surveillance » et de « politiques de coercition ». A leur tour, les pratiques des gens du commun ne peuvent pas être toujours lues en termes d' « opposition à l'Etat », de « déconstruction du pouvoir », de « désengagement de », selon une logique dichotomique du « pour » ou « contre ». En postcolonie, une intime tyrannie lie, de ce fait, ceux qui commandent et leurs sujets, de la même manière que l'obscène est l'autre face de la munificence et la vulgarité la condition même du pouvoir d'Etat. <sup>53</sup>*

Achille Mbembe dans ses propos semble dire que le fait pour les sujets de se lier au politique, résulterait d'une envie pour eux de pouvoir jouir des nombreuses identités que le simulacre dans cette espèce de grand carnaval, leur permettrait d'avoir. Mais là où nos travaux trouvent écho dans les dires de l'auteur, c'est dans la finalité de cette union. Ce qui sera recherché ici par l'écrivain, ce n'est pas simplement l'envie de simuler les choses du pouvoir, mais au contraire de s'en inspirer pour pouvoir atteindre la jouissance. En effet, il est désormais question dans la littérature négro-africaine aujourd'hui, de tenter de tuer le père ou de se défaire de l'emprise des tabous et d'un autre côté, les entretenir pour ne pas que l'étreinte prenne fin. Nous pourrions évoquer ici la relation que Barthes établissait notamment entre la fin de l'écriture et la mort du père. Dans le contexte négro-africain, l'originalité se lira dans le fait que ce risque est désormais partagé par les deux parties : la disparition de l'un, entrainera systématiquement la disparition de l'autre.

Cette posture binaire, semble être à nos yeux l'un des critères d'identité de la nouvelle littérature négro-africaine et ce que l'écriture de l'obscène est à même de lui apporter. L'identité de l'individu dans ce système pour se construire, devra impérativement se faire en tenant compte des deux registres de la langue : celui qu'épellent les tabous et l'autre, qui témoignerait de leur caractère relatif.

---

<sup>53</sup> Mbembe Achille, *De la postcolonie, Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Karthala, p°178.

Enfin, nous lirons un dernier point positif dans cette union tabous-écriture, comme une manière de souligner le caractère ambivalent que semble prendre la littérature négro-africaine aujourd'hui. Il y a dans ce désir de concilier ces deux faits totalement opposés mais qui pourtant sont complémentaires, une manière de faire de l'obscène une écriture qui s'ouvre à l'autre. En ne rejetant pas les tabous, elle marque son désir de ne pas vouloir s'imposer comme le seul mot d'ordre, ni la seule voie pour accéder au statut d'individu. L'écriture de l'obscène veut donner dans le contexte négro-africain, le choix à chacun de se mettre devant les tabous et après confrontation, de n'en garder que ce dont il se servira pour grandir. A chacun donc de créer son monde. Un monde qui serait la résultante de la jonction entre les tabous et la perception qu'il aura de ces derniers.

**a) L'altérité comme possible chemin vers la constitution d'un « Soi ».**

Nous entendons par altérité, la reconnaissance de l'autre dans sa différence. C'est une valeur essentielle de la laïcité qui privilégie le métissage des cultures comme source d'enrichissement et de paix. Cette altérité avec l'autre, le sujet ne la connaît pas lorsqu'il est dans un environnement dans lequel les tabous ont une emprise forte.

C'est de cette altérité, dont il est question entre les tabous et les écrivains en exil. Nous verrons de ce fait comment dans un espace où les tabous n'ont plus le même impact sur les écrivains, il va se développer à rebours, l'expression la plus haute de l'individu.

En exil, la diaspora qui est en quelque sorte une « Afrique en miniature », va offrir à ces écrivains une liberté qui leur permettra de participer à l'avancée du sujet, sans qu'ils n'aient à appartenir au même espace géographique. C'est-à-dire que s'ils sont en dehors de l'espace de déclinaison des tabous, ils peuvent désormais en parler sans qu'ils ne soient rattrapés par la contrainte. Et pour parler comme Achille

Mbembe, cette altérité en exil permet aussi à l'écrivain « *de reconstruire et de réinterpréter l'ordre du monde colonial* » :

*Mais qui te dit que je réussirais là où Chingareno a échoué ? Je suis peut-être plus habitué que lui à la solitude de l'immigré, il y a longtemps que j'ai quitté mon pays. Mais à Miami, ce serait un nouvel exil pour moi, alors que je me sens déjà un peu lié au pays où je vis depuis plus de seize ans. Je me sens éparpillé, je suis une âme éparpillée qu'on ne peut pas raconter de façon linéaire, je suis un être en puzzle difficile à reconstituer. Nora, je viendrai peut-être à Miami. Je n'ai pas oublié, ma langue conserve intacte l'odeur de tes sécrétions.*<sup>54</sup>

Il serait peut-être judicieux d'expliquer ce que veut dire ici les termes « garder intacte tes sécrétions ». En effet, le personnage répond lui même ici à l'idée selon laquelle les écrivains qui seraient partis ailleurs pour X raisons, ne se sentent plus concernés vraiment par les maux de l'Afrique. Alors que non. C'est pourquoi le personnage rappelle que malgré ses voyages, il est toujours en mesure d'identifier nettement ce qu'est la tradition et ce qu'elle lui apporte. Qu'il ne l'a pas oublié et qu'au contraire, il sait qu'en la côtoyant, il retrouvera assurément du plaisir.

Lorsque que l'on lit les textes de Sami Tchak, on se rend compte que les personnages se sentent beaucoup plus libres justement parce qu'ils sont dans un champ neutre. L'altérité qu'ils développent avec les tabous, ne semble possible que lorsqu'ils se retrouvent tous les deux hors du champ opératoire des tabous, hors du champ post colonial. Etant désormais liés de manière intime avec les tabous, ils peuvent penser une autre identité africaine en relisant les pans interdits ou brouillés de son histoire maintenue dans les ténèbres par ceux que Mbembe une fois encore appelle « *les pervers du village* ». Par pervers, entendrons-nous ici, l'action néfaste que les tabous reconditionnés en individus à pars entière, font aux autres sujets.

Mais au delà de cette réconciliation « sensible » entre les écrivains et les tabous que peut offrir l'exil, l'Ailleurs, l'Autre et le fait de l'absence d'une famille nombreuse et soudée dans laquelle l'éducation est transmise comme il le faut par

---

<sup>54</sup> Hermina, p°168.

les différents membres, l'obscène qui naît de l'altérité, n'éloignerait-il pas l'écrivain de son identité africaine ?

En effet, la tentation peut être grande. Le fait de ne plus résider dans l'espace pour lequel l'écrivain écrit, peut lui donner l'impression de ne plus être un membre dudit espace. Dans ce cas, l'altérité est synonyme de tromperie pour l'écrivain qui la vit. L'impression qu'il a de pouvoir parler de tout, de pouvoir « tout dire », sonne comme une « utopie de l'altérité » ; puisque ce reconditionnement se fait Ailleurs et que les tabous continuent d'exercer sur la population locale, les mêmes influences malgré tous les discours produits en occident.

De plus, l'écrivain lui-même dans sa quête identitaire, sa recherche de l'individu, ne peut-il pas se perdre dans le fait de voir en l'altérité, quelque chose qui fait qu'il pense qu'il n'est plus un africain comme les autres ?

C'est du moins ce que semble dire Yves-Abel Feze dans une analyse sur l'exil et la posture identitaire chez Alain Mabanckou. Partant de l'œuvre *Black Bazar*, Yves-Abel Feze dans sa critique intitulée « Exil et posture identitaire chez Alain Mabanckou : *Black Bazar*, un roman black ? Le chercheur montre en effet que le roman de Mabanckou subit une grosse influence caractérisée par ce qu'il appelle « une poétique de l'altérité et de l'exotisme » qui se lit à travers toutes les références et les citations intertextuelles que l'écrivain puise dans le champ culturel occidental. Pour l'auteur de la critique, cela n'est autre qu'une volonté résolue de revendiquer une certaine identité parisienne en s'interdisant toute autre identification à un espace littéraire qui serait un espace périphérique.

Si l'on ramenait cette thèse aux romans de Sami Tchak, nous verrions que le *Fils* aussi semble vouloir dire qu'il n'épouse pas non plus ce qu'il appelle « les habitudes de là-bas ». Mais n'est ce pas là la posture à avoir si l'on veut prétendre au courage nécessaire pour tenir un métadiscours sur les tabous ?

Si l'altérité est désormais possible dans l'Ailleurs entre l'écrivain et les tabous, il en est tout de même que la première forme d'altérité que l'on lit chez les personnages de nos œuvres, c'est celle qu'ils établissent d'abord entre leur double identité : ils sont à la fois africain et européen de naissance. Si l'on prend le cas du *Fils* par

exemple, nous ne dirions pas qu'il a le désir de ne pas reconnaître la tradition revendiquée par son père. Il se place simplement dans d'autres paradigmes. Il sait qu'il est un sujet africain. La seule différence qu'il y a entre lui et son père, c'est que lui n'a pas subi tout le lavage de cerveau que la tradition, fait sur les personnes pour leur faire entendre sa volonté. C'est donc un personnage qui naît de nouveau. Il accepte ses deux identités et désire les faire cohabiter pour se permettre au final, une re-détermination de sa propre personne. Les personnages de nos romans ne veulent donc pas s'éloigner complètement de leur statut d'africain. Comme nous pouvons en effet le lire à travers ce passage :

*Et maintenant, papa, tu me demandes, à moi, d'aller vivre là-bas ? Mais, je rêve ou quoi ? Je ne dis pas que la France, c'est mieux ! 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 ce n'est pas ma patrie. Les gens croient qu'il suffit de naître quelque part pour avoir une patrie. Mais non ! Une patrie, c'est autre chose que la nationalité, une patrie c'est dans le sang. Sinon, une touriste japonaise qui met bas sous la tour Eiffel de Gustave, est-ce que son morpion devient patriote français ?<sup>55</sup>*

Tout reste de ce fait une question de sang. Comme si le Fils voulait confesser ou avouer son appartenance « aux choses de son père », même s'il les désapprouve. La Patrie dont il parle, c'est l'ensemble des choses qui font qu'on appartient à un lieu spécifique : donc la tradition. Le Fils épouse certes la manière de penser des français, mais il n'en oublie pas d'où il est réellement à l'origine. Ce qu'il refuse, ce sont les tabous de son père, pas sa tradition.

Et d'ailleurs, dans le cas d'Heberto, la question ne se pose même pas.

Nous voyons de ce fait comment l'altérité tout comme l'exil, posent tous deux la question de la recevabilité. Quel crédit donner aujourd'hui à une littérature africaine qui s'écrit en dehors des limites de l'Afrique ? Les « écrivains de la

---

<sup>55</sup> *Place des Fêtes*, p°22.

honte », semblent adopter une posture qui fait penser à des intellectuels qui, incapables de trouver des solutions dans leurs pays respectifs, vont à l'étranger pour tenir de manière grossière des discours sur la tradition et ses méfaits sur le citoyen. Dans ce cas, l'obsène serait une émanation de la distance qu'il y a entre eux et l'Afrique. De ce fait, ils écriraient ainsi parce qu'ils ont le désir de s'écarter des problèmes de leur pays tout en aspirant à une nouvelle identité. C'est conscient de ce problème que nous préférerons au terme d'exil, celui d'immigration pour parler de la situation des écrivains. En ce sens que l'exil, revêt une certaine connotation beaucoup plus proche de l'éloignement physique et affectif que l'on pourrait opérer dans la contrainte. L'image la plus illustrative est celle de Heberto, personnage principal dans *Hermina*. Il rejoint parfaitement la définition que donne François Durpaire sur l'immigration d'un écrivain : « *Venir à Paris pour un écrivain africain n'est pas perçu négativement, mais est vécu comme un acte qui va apporter quelque chose à sa littérature et lui permettre de prendre place au sein d'une communauté internationale d'écrivains.* <sup>56</sup>»

Nous voyons que ce qui est recherché ici, c'est plus une forme de reconnaissance personnelle d'abord, qu'une simple envie de s'écarter des problèmes liés au pays d'origine. Ainsi, l'altérité que l'écrivain acquiert de par ces deux cultures, le rapproche un peu plus de sa réalisation personnelle.

Mais l'exil dans notre travail ne se limitera pas simplement au fait pour un personnage de partir de son pays d'origine pour aller dans un autre, mais aussi le fait de s'écarter de la tradition pour que le moi et le soi, jouent chacun un rôle dans la réalisation personnelle. C'est du moins ce qui est à l'ordre du jour dans le premier roman de Sami Tchak avec *le Fils*. Ce qui peut être considéré comme une manière de refuser la tradition de son père, est en fait une manière de s'exiler.

---

<sup>56</sup> François Durpaire, In *Vivre et écrire l'exil dans la littérature africaine*, au Salon du livre de Paris.

## Chapitre II : « Participer à la construction de son propre devenir » :

De l'Exil, à la création d'une identité personnelle.

Entre 1980 et 1990 on assiste, sur les scènes littéraires françaises et africaines, à l'avènement d'une pluralité d'écrivains d'origine africaine dont la ferme volonté est de se faire un nom en partant de la France. De nationalités différentes et parce qu'ils présentent tous un univers et une manière originale d'écrire, ils ne tarderont pas à susciter une attention toute particulière dans le milieu de la critique littéraire. Et très vite ceux que Abdourahman Waberi nomme les écrivains de la quatrième génération<sup>57</sup> initient, l'émergence d'un véritable « *mouvement littéraire négro-africain* ».

Toute cette nouvelle génération a ceci en commun, outre le fait qu'ils aient quitté leur pays d'origine, qu'ils sont tous nés après 1960. Ce qui implique qu'ils ont tous plus ou moins assisté à la récupération du système en vigueur dans les colonies, par le pouvoir qui entendait redonner aux populations africaines la liberté dont leur avait privé l'époque coloniale.

Ces écrivains étant nombreux, nous avons choisi de circonscrire leur invocation à ceux qui ont en partage le sujet qui nous importe ici. Aussi, nous citerons des noms tels que Fatou Diome, Alain Mabanckou, Kossi Efoui, Abdourahman Waberi, Calixthe Beyala dont nous avons déjà parlé, et enfin Sami Tchak, l'auteur en question. Tous ces écrivains viennent de pays africains différents comme le

---

<sup>57</sup> Il y a eu en effet plusieurs générations d'écrivains africains selon la classification proposée par Waberi, qui peut se découper comme suit : de 1910 à 1930, nous retrouvons les pionniers ; ensuite, celle des tenants du mouvement de la Négritude entre 1930 et 1960 ; celle de la colonisation et du désenchantement postcolonial à partir des années 1970 ; et enfin celle-ci, que nous appellerons la génération des enfants de la postcolonie, la quatrième donc, qui commence à partir des années 1990. Abdourahman A. Waberi, Les enfants de la postcolonie. *Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire*, Notre Librairie, Nouveaux paysages littéraires, N°135, septembre-décembre, 1998, p°8.



Sénégal, le Cameroun, le Congo, le Togo et partagent cependant tous aussi en France, la même condition d'écrivains immigrants.

Les habitudes existentielles de ces auteurs, ainsi que les inclinations qu'ils ont en commun concernant leur écriture, permettent aux critiques tels que Odile Cazenave pour ne citer qu'elle, de parler d'une « nouvelle génération de la diaspora africaine en France » initiatrice d'une littérature qui :

*Se démarque très clairement de celle qui est généralement produite sur le continent. Car, si le roman du continent ne s'engage plus obligatoirement dans la voie du socio-réalisme, l'écriture reste centrée sur un espace définissable comme africain, ou s'il s'agit d'un espace étranger (la France, l'Europe, les Etats-Unis), sur des personnages africains, hommes ou femmes, plus enclins à témoigner des méfaits de leur environnements respectifs plutôt que rechercher véritablement des solutions pour en sortir<sup>58</sup>.*

Ce qui est important dans cette citation, c'est le fait que l'écriture africaine ne se limite plus à la simple évocation des choses qui sont propres à l'Afrique. Cette action est d'autant plus importante parce que, en décidant d'inclure des formes externes à l'Afrique, l'écriture se généralise et les tabous assurément, perdent de leur emprise sur les écrits. Nous voyons une fois encore comment le mouvement occupe une place importante dans la littérature négro-africaine d'aujourd'hui. C'est ce même mouvement, qui semble s'imposer comme la condition préalable à toute entreprise qui se voudrait psychanalytique. Ce qui est recherché dans le mouvement et à travers la psychanalyse de la tradition, c'est la position qui permettra à l'écrivain d'être à même de mieux parler de la tradition, de mieux « chercher à élucider la signification inconsciente des conduites » face aux tabous.

Dès lors, le discours de ces écrivains change. Le regard lui aussi ; il n'est plus seulement question de parler de l'Afrique, mais d'abord de se construire une identité ; un monde dans lequel l'écrivain témoignerait de son Moi : « (...) *Les années quatre-vingt ont vu apparaître une nouvelle génération d'écrivains africains vivant en France (et partout ailleurs). Contrairement à leurs prédécesseurs, ils*

---

<sup>58</sup> Odile Cazenave, *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers Africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, 2003.

*offrent un regard de nature et de portée différente. C'est un regard non plus tourné vers l'Afrique, mais plutôt vers soi.*<sup>59</sup> »

Pour faire un bref petit rappel, nous dirons que la littérature négro-africaine a toujours été définie comme l'ensemble de la création intellectuelle qui mettait l'Afrique au centre de toutes ses préoccupations. Sa spécificité était donc, avec les écrivains de la seconde génération tels que Sembène Ousmane, Mongo Béti, Camara Laye ou encore Ferdinand Oyono, de témoigner de la richesse des valeurs culturelles africaines. Toutes ces pensées, étaient inspirées et pratiquées sous l'influence des précurseurs écrivains afro-américains, du groupe Légitime Défense et sous l'influence aussi des anthropologues qui ont étudié l'ensemble des valeurs nègres.

Mais bien qu'avec les écrivains de la seconde génération précédemment cités nous découvriions les prémices d'une certaine critique sociale et politique, c'est dans la troisième génération que va commencer à se tenir un véritable rapport à la langue et à la thématique avec notamment Ahmadou Kourouma et son roman phare, *Les Soleils des indépendances*. Mais c'est la quatrième génération qui révélera tout le sens de la critique politique. Même si des écrivains comme Sadj<sup>60</sup> et l'importance de leurs travaux, ne sont pas en reste.

De nombreux critiques tels que Jacques Chevrier dont l'intérêt pour la littérature africaine n'est plus à démontrer, parle même d'une « Afrique extracontinentale »

---

<sup>59</sup> Idem, p°7-8.

<sup>60</sup> Sadj Abdoulaye, appartient comme Birago Diop, au groupe des jeunes gens qui, dans les années 1930, lancèrent le mouvement de la Négritude. L'auteur n'a pas beaucoup théorisé sur la Négritude : il a fait mieux, il a agit par l'écriture. Il fut l'un des premiers jeunes sénégalais, entre les deux Guerres mondiales, à combattre la thèse de l'assimilation et la fausse élite des « évolués ». Il a, pour cela, multiplié des actions au delà des discussions et des articles. Dans ce cas, Sadj peut-être considéré comme l'un des précurseurs de cette nouvelle conscience littéraire dans la modernité littéraire négro-africaine. Il pratique, loin de la Négritude du « quartier latin », une sorte de négritude intérieure. Celle-ci se veut avant tout plus personnelle. C'est-à-dire, une prise de conscience individuelle d'abord, qu'il élargira par la suite, à un niveau plus général à toute la société africaine.

dont le centre de gravité de l'écriture se situe « quelque part entre Belleville et Boulevard périphérique »<sup>61</sup>.

Il se fera sentir de manière assez prononcée avec l'émergence de cette nouvelle génération, une différenciation dans l'écriture qui variera en fonction du positionnement géographique des écrivains ; même s'il est impossible d'aborder ces deux champs en tant qu'ensemble homogène. Ce positionnement de l'écrivain en dehors de son espace d'origine, impliquera aussitôt des changements dans la manière de concevoir l'énonciation et l'énoncé. Ce qui sera pris en compte dans cette nouvelle manière de concevoir la littérature négro-africaine, c'est que l'écrivain sera à la fois le locuteur et l'interlocuteur (celui qui parle et en même temps celui qui écoute). L'énoncé quant à lui, traitera de tout ce qui est constitutif de ce même écrivain là qui parle, tout ce qui a fait de lui ce qu'il est au moment où il parle : la tradition. Dans ce cas, nous nous rendons compte que l'écrivain est à la fois celui qui tient un discours sur la tradition, celui qui s'en écarte et à la fin, celui qui recherche par l'écriture les moyens de permettre à cette même tradition d'emmener l'individu à la plénitude.

C'est aussi pourquoi très vite, de nouvelles thématiques sont explorées : celles liées à l'exil, à la création artistique, aux questionnements sur les valeurs africaines, à la sexualité... Tout ceci dans une langue enfantine, et dans un style qui exploite et épouse les traits du langage populaire, du carnavalesque, de l'intertextualité ou de l'ironie. La question de la langue revêt dans la prise de conscience ici des aspects agnostiques dans la mesure où, elle a des similitudes avec les procédés éducatifs. Elle a des allures enfantines dans ce cas, parce qu'elle a la vocation d'être nouvelle. Puisqu'elle veut déconstruire l'ancien discours, il lui faut donc se mettre dans la peau de celle qui ne sait rien, ne croit en rien, elle ne veut de ce fait pas trancher avant de s'épeler par elle-même. Cette langue a aussi des visées concernant le sens profond de l'éducation<sup>62</sup>, car elle est dirigée à l'endroit de tous ceux qui veulent

---

<sup>61</sup> Jacques Chevrier, *Anthologie africaine d'expression française*, p°239.

<sup>62</sup> Parler du sens profond de l'éducation, c'est revenir à l'essentiel de ce que veut dire « vivre dans une société en crise et en contexte de mondialisation ». Confère les thèses de Max Kupelesa, psychologue de l'éducation. Après une maîtrise en théologie à l'université de Montréal, il a été directeur des études et professeur dans

tenir une discussion avec la tradition. Mais sa première raison est de servir l'éducation au sens où la conçoit Max Kupelsa :

*L'éducation, renvoie à ce par quoi une personne accepte de donner du sens à la vie, et à sa propre vie(...), de ce par quoi elle accepte de choisir un sens-direction plutôt qu'un autre et par lequel elle se sent liée à d'autres(...), de ce par quoi elle ne veut pas vivre une vie sans signification profonde dans un monde où règne la montée de l'insignifiance (...), de ce par quoi elle préfère s'étouffer dans un sac en plastique en ville ou à l'étranger, lorsque le sens de la vie fait défaut. Une telle question renvoie à une anthologie en acte où se conjuguent et s'articulent le sens de la profondeur, de la gravité de la reliance* <sup>63</sup>.

Le langage de l'éducation trouve alors tout son sens dans le fait que les écrivains désirent entretenir avec la tradition un langage d'égal à égal, sans l'intermédiaire que représentent les tabous. De ce fait, le mouvement qu'ils opèrent dans le fait d'immigrer, trouve alors tout son sens. Il permet ainsi d'engager dans un espace neutre, une discussion avec la tradition et ainsi traiter de tout ce qui est tabou librement.

L'exil dont nous parlions précédemment n'est plus vécu par les écrivains, contrairement à leurs prédécesseurs, comme une étape provisoire comme le souligne en effet Jacques Chevrier :

*Certes les romans d'apprentissage des années 1960 nous avaient familiarisés avec ce motif récurrent de la confrontation entre Afrique et Occident, mais alors il s'agissait exclusivement pour les personnages mis en scène, d'une expérience de courte durée, généralement valorisée par l'acquisition 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.*<sup>64</sup>

Dès lors, le roman négro-africain ne s'impose plus les mêmes limites. Le nouveau positionnement des écrivains, pose les bases d'une modification de la perspective relative à la création et sur le monde. Mais, même s'il se lit comme une espèce de

---

une école secondaire (Collège Bonsomi) à Kinshasa en République Démocratique du Congo.

<sup>63</sup> Max Kupelsa, propos relevés par Fabre M., In *Penser la formation ?* Paris, PUF, 1994, p°23.

<sup>64</sup> Cazenave Odile, op.cit. p°238.

détachement par rapport aux problèmes liés à l'identité africaine, il n'en demeure pas moins que ces écrivains travaillent, même alors qu'ils sont ailleurs, à la localisation de ce qui est nécessaire et primordial à leur réalisation :

*En ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, c'est le mouvement de la « Migritude », un néologisme qui combine négritude et émigration, qui caractérise cette littérature. Les nouvelles générations d'écrivains ont en commun l'expérience de l'immigration : par exemple, Fatou Diome (La préférence nationale), Alain Mabanckou (Bleu-blanc-rouge), Sami Tchak (Place des Fêtes), Calixthe Beyala (Le petit prince de Belleville). Mais ils restent aussi profondément attachés à leur pays d'origine, comme Abdourahman A. Waberi (Le pays sans ombre) ou Emmanuel Dongala (Johnny chien méchant). Beaucoup d'écrivains africains, comme tous les écrivains francophones, se revendiquent de plus en plus comme des écrivains à part entière, sans épithète, accessoirement « Nègres », mais tous restent mobilisés par les problèmes de l'Afrique comme Boubacar Boris Diop, (les tambours de la mémoire).<sup>65</sup>*

---

<sup>65</sup> Propos recueillis dans, *La Littérature Africaine en français, Cinquante Ans après les Indépendances*, Juillet 2010.

## **A- L'obscène dans la tradition : l'expression la plus haute de la revendication d'une identité africaine.**

Nous allons parler dans ce premier grand point de ce qui sonnera comme une espèce de réponse à l'accusation que certains critiques africains restés dans le continent, tiennent sur les romanciers immigrés. En cela que leur écriture ne servirait pas l'Afrique, mais bien plus leur propre égo. Aussi, nous montrerons que contrairement à ce que l'on pense, l'écriture de l'obscène sert plus à redéfinir une identité Noire, plus qu'elle ne semble engourdir son lecteur.

C'est notamment le cas de l'Ivoirien Tanella Boni qui reproche aux écrivains de la diaspora la manifestation d'un individualisme exacerbé :

*« Aujourd'hui l'écriture est devenue une préoccupation essentielle chez certains écrivains africains, chez ceux qui ne pensent pas pouvoir « transmettre de message » ou « jouer un rôle social ». Chez ceux qui ne savent même pas pour qui ils ou elles écrivent (...) Ces écrivains-là, sont devenus des individualistes en marge de tous les discours dominants »<sup>66</sup>*

Ce que Tanella Boni semble désigner comme une sorte de « désafricanisation de la littérature » semble au contraire prendre tout son sens dans notre problématique. En effet, nous parlions de la distance que l'écrivain, s'il veut garder une certaine objectivité, doit avoir par rapport à la tradition. On remarquera de ce fait, que la majorité des écrivains immigrés ou de la diaspora, refusera de se laisser englober dans une sorte de catégorisation esthétique ou humainement collective. C'est notamment ce que fait le Fils lorsqu'il décide de ne pas adhérer systématiquement à tout ce que lui recommande son père. Il ne s'agit donc pas ici de nier son africanité, mais bien plus de ne pas laisser « s'originer » l'ensemble des actes qui suivront la prise de position, à partir de ce seul seuil.

Par exemple, le Fils dans *Place des Fêtes*, ne veut pas que l'on dise qu'il agit de manière obscène seulement parce qu'il refuse ce que dit son père. Il évolue avec

---

<sup>66</sup> Boni Tanella, *Ecrivains et artistes francophones : pour qui et pourquoi ? In Francophonie littéraire et identités culturelles, Adrien Huannou, (Dir.), Paris, L'Harmattan, 2000, p°166.*

deux cultures ; aussi, il doit tenir compte de cette double identité pour à la fin, pouvoir créer une identité qui serait la sienne et qui n'impliquera pas forcément que l'on dise que sa manière d'agir est typiquement africaine<sup>67</sup> ou européenne.

Ce qui est à noter dans les œuvres des écrivains de la nouvelle génération, c'est l'avancée vers la création d'un personnage monde. Et ce n'est pas insensé de dire d'un personnage de roman africain qu'il revendique sa propre identité, lorsqu'il décide de se créer une identité qui se construirait entre sa culture d'origine et la nouvelle. Par rapport à cela, Fatou Diome affirme par exemple, pouvoir écrire et se placer à la confluence des deux espaces : l'Afrique et la France : « *J'écris entre ces deux cultures qui forment une sorte de miroir à double face et j'essaye de regarder les deux cultures de la même manière : honnêtement, avec franchise et lucidité* »<sup>68</sup>.

L'écriture de l'obscur n'est donc pas une manière de nier sa culture, mais bien plus une littérature qui se construit en tenant compte de la double identité d'africain et de colonisé qui se construit dans les romans des écrivains de la quatrième génération. Et même si Sami Tchak lui-même revendique la naissance en exil d'une écriture libérée des carcans et d'une détermination culturelle, dont la création ne militerait pas en faveur de l'Afrique :

*Quand on parle de culture, surtout en termes de littérature, pour moi l'Afrique ne compte pas. Je ne suis pas un militant, mais un réaliste. Pour accéder à la sphère de l'écriture, on doit être exilé et un exilé bien dans sa tête qui comprend qu'il vient d'un espace culturellement médiocre ou impuissant.*<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Si le Fils se limite simplement dans la revendication d'une identité seulement africaine cela voudrait dire que la distance entre lui et les tabous n'est pas effective. Mais cela ne signifie pas qu'il renie son africanité ; c'est juste un moyen par lequel il passe pour montrer que la nouvelle identité africaine pour se reconstruire, doit tenir compte de du fait que plus rien en postcolonie ne sera comme avant la période coloniale. La nouvelle identité négro-africaine sera donc la somme de la prise en compte des tabous dans le contexte post colonial et ce qui en ressortira après la réévaluation de ceux-ci.

<sup>68</sup> Diome Fatou, *Partir pour vivre libre*, Africultures, où va le livre en Afrique ?, dossier coordonné par Isabelle Bourgueil, N°57, octobre-décembre, 2003.

<sup>69</sup> Entretien avec Sami Tchak, *Le débat littéraire serait-il une impossibilité en Afrique ?*, Propos recueillis par Tania Tervonen, Africultures, *Où va le livre en Afrique ?*, N°57, op.cit. 2003.

Nous lisons dans l'obscène cependant toute la théorie de la déconstruction de Michel Foucault.

Le discours de l'obscène n'est donc pas un discours qui vient conforter l'individu dans ses acquis ou du moins dans ce qu'il considère comme étant des valeurs sûres. Au contraire, il est là pour l'emmener à s'interroger sur la véritable signification de ce qu'il considère comme étant primordial à sa condition. Et en cela, il ne peut avoir que des vertus bénéfiques pour celui qui s'en imprègne. D'ailleurs, allant dans le même esprit que Sami Tchak, Kossi Efoui affirme que : *« Pour moi, la littérature africaine est quelque chose qui n'existe pas. La littérature africaine peut exister comme quelque chose de fabriquée, comme une question qui est intéressante du point de vue sociologique, pas du point de vue littéraire ».*

Avant de renchérir : *« C'est une façon de récupérer un cliché. « Les africains » ça a été l'invention d'un Occident qui se perçoit comme totalité et qui fabrique une totalité. Pour moi, le fait de dire que je suis africain c'est une façon d'entretenir un ancien rêve panafricaniste »*<sup>70</sup>.

Ce que semble traduire les propos des écrivains ici, c'est l'espèce « d'entre deux » dans lequel la colonisation a placé l'individu négro-africain. Dès lors que la tradition a été enrôlée dans les cycles que sont la colonisation, la décolonisation et la récupération du système colonial par le pouvoir, elle ne saurait plus être considérée par les individus comme quelque chose de fiable à tous les égards. Aussi, les écrivains se doivent de la déconstruire d'abord, afin de mieux pouvoir se la réapproprier. Et c'est ce que semble initier l'écriture de l'obscène dans les œuvres de Sami Tchak.

---

<sup>70</sup> Kossi Efoui, *La littérature africaine n'existe pas*, In Désir d'Afrique, Boniface Mongo-Mboussa, Paris, Gallimard, 2002, p°141.



## a) L'Obscène chez Sami Tchak

Les profondes mutations dont fait l'objet le monde contemporain et qui l'ont affecté de manière assez considérable, font aujourd'hui l'œuvre d'une théorisation dans la pensée postcoloniale et postmoderne qui se partagent, à partir du milieu du XXème siècle jusqu'à nos jours, le champ idéologico-philosophique, mais aussi esthétique, dans toutes les parties du monde.

Comme une espèce de témoignage de la crise de la pensée, de la disparition des valeurs et de la mort des idéaux, le post-colonialisme remet au jour la problématique du rapport de l'individu au pouvoir, à l'identité et à l'appartenance définitoire, comme nous le verrons avec la présentation de Sami Tchak.

Tchakourou Sadamba dit Sami Tchak, est né en 1960 au Togo. Il représente l'une des voix les plus marquantes et les plus originales de la littérature de la quatrième génération. Dans une langue verte et quasi-brutale, il sape et bouscule allègrement, les stéréotypes et les tabous subsistants en Afrique comme la sexualité et dont la prise en compte se révèle la principale source de la perte de repères que semblent connaître aujourd'hui les africains. L'auteur, manifeste une sensibilité toute particulière face à la mondialisation et aux problèmes identitaires. Nous retrouvons chez lui, un mélange subtil entre la fiction et la recherche sociologique ; et son écriture n'a de cesse de proposer avec bonheur des voies nouvelles d'écriture inspirées de la littérature universelle. Cela d'ailleurs ne nous étonne pas lorsqu'on connaît son parcours.

Après l'obtention d'une licence en philosophie à l'université de Lomé en 1983, capitale togolaise, il décide d'enseigner dans un lycée durant trois ans. Arrivé en France en 1986 pour y suivre des études de sociologie, il obtient son doctorat à la Sorbonne (Paris V) en 1993. C'est d'ailleurs dans le cadre de ses activités en sociologie qu'il se retrouvera tout à fait par hasard à Cuba en 1996. Il passera là-bas, plus de sept mois durant lesquels, il accordera un intérêt particulier à la recherche sur la prostitution et les motifs de celle-ci. De ces études, il publiera son premier essai : *La prostitution à Cuba*, préfacé par l'écrivain cubain Eduardo Manet. Et c'est dans la même lignée que la découverte successive du Mexique, puis de la

Colombie par la suite, vont influencer considérablement son écriture. S'inspirant des grands noms dont regorgent ces espaces littéraires, l'auteur puisera dans cette pluralité de références, la matière dont sera constituée la plupart de ses œuvres. En partant des faits vécus par d'autres peuples, il tentera de trouver des similitudes entre eux et son pays. Et déjà, se lit comme une tentative originale de se séparer de l'objet pour mieux en parler.

D'ailleurs, depuis la publication de son roman *Hermina* en 2003 chez Gallimard, toutes ses œuvres se déroulent dans une Amérique latine, dont les formes épousent les courbes « imprécises » de l'Afrique. En 2004, l'auteur a gagné le Grand prix littéraire d'Afrique noire, pour l'ensemble de son œuvre. Nous pouvons notamment retrouver la traduction de ses romans en italien, espagnol, ainsi qu'en allemand. Outre des articles que nous pouvons retrouver dans des encyclopédies, des revues scientifiques et des nouvelles dans des ouvrages collectifs comme autant de piques obscènes, l'auteur a publié à ce jour quatre essais et six romans<sup>71</sup> dont *Place des Fêtes* et *Hermina* qui constituent ici notre corpus de base.

#### - **Etude du corpus**

Nous allons dans ce sous-point, tenter de voir comment l'obscène se donne à lire dans les deux œuvres de Sami Tchak. Aussi, il s'agira de faire non pas le résumé des deux romans, mais bien plus une étude qui permettra de mettre en exergue, l'objet qui nous intéresse ici. Nous ferons de ce fait une sorte de schématisation de l'obscène qui se donne à lire dans les deux romans.

---

<sup>71</sup> Essais : *La sexualité féminine en Afrique* (1999, Paris, L'Harmattan) ; *La Prostitution à Cuba* (1999, Paris, L'Harmattan) ; *L'Afrique à l'épreuve du sida* (2000, Paris, L'Harmattan. Romans : *Place des Fêtes* (2001, Paris, Gallimard) ; *Hermina* (2003, Paris, Gallimard) ; *La Fêtes des masques* (2004, Paris, Gallimard) ; *Le paradis des chiots* (2006, Paris, Mercure de France) Prix Ahmadou Kourouma ; *Fille de Mexico* (2008, Mercure de France) ; *Al Capone le Malien* (2011, Mercure de France). Nous pouvons aussi retrouver des œuvres qu'il a signer de son vrai nom : *Femme infidèle*, roman, 1988, Lomé, Nouvelles Editions Africaines ; *Formation d'une élite paysanne au Burkina Faso*, essai, 1995, Paris, L'Harmattan.

Pour ce faire, nous avons choisi de présenter le corpus en nous inspirant du « modèle actanciel »<sup>72</sup> de Greimas dans la mesure où, celui-ci nous permettra de mieux comprendre l'agir des personnages, central dans le système d'écriture initié à travers la littérature de la quatrième génération.

Le schéma actanciel nous permettra aussi de montrer comment d'une part la tradition, qui sera considérée comme un actant, influence les personnages et à rebours, comment ceux que nous appellerons les « nouvelles consciences » se serviront d'elle pour atteindre le statut d'individu.

Nul modèle actanciel ne saurait être pertinent, s'il ne commençait par la définition de tous les actants. Ces actants, représentent des positions au sein d'une structure ; ils se définiront à cet effet, par leurs relations. Les relations qu'ils auront entre eux seront localisables à travers trois axes : l'axe du désir, l'axe de la communication et l'axe du pouvoir.

Parmi les possibles actants dans *Place des Fêtes* et *Hermina*, nous citerons d'abord le sujet. Celui-ci peut être représenté par plusieurs personnes à la fois comme le Fils ou encore Heberto. Ce sujet, représentera tout ce qui veut être conjoint à l'objet, c'est-à-dire l'obscène. L'individu, que nous appellerons le destinataire, sera dans notre schéma, ce qui incite le sujet à faire l'action ; alors que le destinataire, représentera l'individu, la littérature négro-africaine ou tout ce qui tirera une certaine satisfaction des retombées des actions du sujet.

Enfin, un adjuvant, sera représenté par tout ce qui aidera le sujet dans la réalisation de son action ; c'est-à-dire les procédés d'écritures par exemple (la langue ou l'ironie) ; alors qu'un opposant, qui sera représenté par le père, les tabous, la tradition.

A partir de là, nous pouvons tenter de résumer les ouvrages de notre corpus de base. Les deux sujets que sont le Fils et Heberto, ont tous les deux une même

---

<sup>72</sup> Modèle actanciel, parce que c'est un schéma qui met en vigueur les relations entre les gens qui agissent dans le roman. Ce que nous appellerons des « actants », ceux qui sont mis en scène, en acte. On ne s'intéresse pas à leur psychologie, à leur substance, ou leur essence, mais à la façon dont l'action de l'un aide ou contraint, provoque ou inhibe l'action de l'autre.

quête : c'est de se construire une identité dont les contours ne seraient pas prédéfinis par une espèce d'identité africaine dans laquelle ils ne se reconnaissent pas.

Le premier, le Fils, grandit dans une famille où le père s'identifie comme étant le garant de la tradition africaine ; alors qu'en réalité, il ne fait que montrer tout ce qu'il y a de plus mauvais à transmettre. Parti de son pays avec pleins de rêves dans la tête, il est rattrapé par la réalité d'une France qui n'est pas forcément celle dont on parle dans les manuels scolaires en Afrique et que l'on décrit comme étant le pays où le seul obstacle à la richesse, est le fait de pouvoir y entrer. Ses illusions sont clairement freinées par la réalité et son échec sur le plan social. Ce qui se répercute sur toute l'éducation qu'il entend donner à ses enfants. Là, la seule manière pour lui de retrouver la face, est d'agir en véritable dictateur, comme le font certains régimes de pouvoir en Afrique. C'est pourquoi le Fils, qui trouve sans intérêt pour lui la plupart des revendications que lui fait son père, décide de se construire une identité à partir de ce qu'il est : un africain qui décide de ne pas écouter ce qu'il juge inutile à sa condition. Dès lors, il décide de n'être définissable qu'à partir des seuls actes qu'il posera. Ce qui aura le don d'agacer son père : « *Non seulement papa trouve complètement idiot ce que je dis en raisonnant comme les philosophes de la Sorbonne, mais, pire, il va jusqu'à prétendre, papa, que c'est la couleur aussi qui fait que parfois on nous refuse certaines logements.* »<sup>73</sup>

C'est en cela que nous lui trouvons des similitudes avec Heberto.

Heberto Prada, est le personnage principal de notre second roman, *Hermina*. Il est en quelque sorte une version évoluée du Fils puisque plus âgé (il est professeur et écrivain). Mais comme le Fils, il tente lui aussi de trouver sa voie dans un monde où tout ou presque lui rappelle Hermina et son pays (rappelant que le Fils dans *Place des Fêtes* aussi a grandi dans cette atmosphère d'échec avec son père). C'est pourquoi il décide de voyager sans oublier de garder en mémoire la seule chose qui lui faisait garder encore un peu d'espoir : le slip rouge au bord dentelé que doit sûrement porter Hermina ; celle dont il rêve et à partir de qui il va tenter sa propre reconstruction et indirectement celle de son île puisque la jeune fille représente

---

<sup>73</sup> *Place des Fêtes*, p°26.

tout ce qu'il y a de plus différent en terme de comportement sur l'île. Il décide tout de même de s'en aller. Son objectif est de trouver lors de son immigration le courage nécessaire pour pouvoir revenir et montrer à Hermina qu'il n'est pas blasé comme la majorité des gens de l'île. Ce qui est intéressant dans la démarche de Heberto, c'est qu'il décide de garder en souvenir de son île, que ce qui à ses yeux à vraiment du sens. Nous entendons par là, ce sur quoi il s'appuiera pour reconstruire le sens de son être et en fin de compte devenir un individu capable.

Mais ce dont parle réellement le second roman de l'auteur, c'est la difficulté pour un homme de trouver des solutions à ses problèmes lorsque tout ou presque lui montre qu'il ne réussira pas à s'en sortir. C'est pourquoi, nous découvrons à travers le voyage du héros comment il va décider de prendre en main son destin et montrer qu'une identité africaine peut encore être identifiable même dans les ruines de la postcolonie. Ce qu'il faut, c'est accepter de ne garder dans tout ce chaos, que le semblant de choses auxquelles nous nous accrocherons tels des insectes s'agrippant aux arbres lors d'un raz-de-marée.

C'est de ce fait à travers cette visée que va se construire tout le sens des actions des deux personnages. Actions, que légitimera l'obscène en tant que discours qui vient dire autrement une réalité que tous ceux qui n'auront pas fait l'expérience du doute et de la remise en cause de tout ce qui fait croire qu'il n'y a plus d'espoir, voient comme une fin inéluctable, un destin auquel le négro-africain ne saurait se dérober.

De ce fait, ils se serviront de l'obscène, comme d'une langue « interdite » capable de venir apporter un contre-discours à celui que le pouvoir veut définir comme étant le seul légitime et auquel tout africain devrait jurer fidélité sans se poser de questions. C'est pourquoi l'obscène reste le seul moyen pour que cette identité personnelle tant recherchée soit possible. Dans ce cas, nous dirons que ce qui rend légitime le discours de l'obscène dans les romans de l'auteur, c'est la perspective de voir l'individu libéré de tout ce qui l'empêche au final d'être lui-même, et en même temps, d'être celui par qui passe la reconstruction de tout l'univers postcolonial.

Cette action si elle est menée à son terme, aura pour effet de montrer à tous ceux qui sont pris dans un système dans lequel le doute et la peur occupent des proportions énormes, qu'un avenir est encore possible lorsqu'on décide de se prendre soi-même en main ; même dans un système où le pouvoir entend tout régir. Le discours de l'obscène de ce fait, est une manière de motiver le sujet négro-africain, à le pousser à localiser ce qui dans son environnement direct, l'empêche d'atteindre ce à quoi il aspire. Mais une telle langue n'est pas facile à énoncer lorsque l'on sait les proportions de la mystification et de l'étourdissement dans le système postcolonial. C'est pourquoi l'obscène aura souvent recours à l'ironie pour permettre au sujet de poser son action tout en s'incluant lui-même en tant que début et fin de son action. En effet, les tabous qui minent les sociétés postcoloniales, sont souvent colportés du fait de la tradition, par ceux-là même qui tentent aussi d'en échapper. C'est pourquoi une langue qui a la prétention de tenir un discours sur les tabous, devra absolument tenir compte de ce fait ; de la possibilité que l'énonciateur soit lui aussi susceptible de relayer les tabous dans son énoncé puisqu'il a lui-même baigné dedans et qu'il fait partie d'une région où l'on retrouve ces mêmes tabous. Ces mêmes opposants que constituent les règles, le pouvoir et qui sont incarnés dans l'œuvre de Sami Tchak par la figure du Père, s'érigeront en véritables barrages aux actions du sujet. Mais n'est-ce pas là, le propre même d'une œuvre littéraire que cette volonté de toujours vouloir tuer un père dont la survie s'impose comme une nécessité et dont le jeu avec le sujet donne à l'œuvre littéraire tout son sens ?

Mais cette relation avec le père n'est pas la seule. C'est pourquoi nous nous proposons à travers l'étude des différents axes que nous avons énumérés, de présenter tous les types de relations que nous retrouvons dans les deux œuvres.

## - L'expression du Désir

Si nous avons choisi de commencer par cet axe, c'est parce que c'est celui qui témoigne de la relation entre les personnages principaux et l'objet de notre étude ici : l'obscène. En effet, quel est le véritable rapport que les personnages principaux (le Fils et Herberto), entretiennent avec l'obscène ?

Après lecture des deux œuvres, il semblerait que pour eux, le sexe soit ce qui résume toute leur existence. Ils ne vivent, n'agissent, ne grandissent que par rapport à lui. Cependant, nous remarquons que l'obscène finit par prendre le pas sur eux, comme s'il devenait la seule chose capable de leur dicter une ligne de conduite. Il devient de ce fait pour eux, comme une espèce de dieu, ce que l'on appelle en Afrique, un fétiche. L'obscène serait devenu dans ce cas une sorte de fétiche, c'est-à-dire une chose qui permettrait aux personnages de se sublimer, de rêver de ce qu'il voudrait être ou devenir. L'obscène, que l'on considèrera comme le fétiche des personnages principaux, n'a pas les mêmes propriétés cependant que celles que nous renvoie l'idée du fétiche à proprement parler en Afrique. A savoir, une sorte de talisman ou de statuette à laquelle on vouerait un culte surdimensionné. Au Togo par exemple, pays d'où est originaire Sami Tchak, est considéré comme fétiche : un objet ou un animal auquel sont attribuées des propriétés magiques, bénéfiques. Ici le fétiche recouvre une connotation négative, puisqu'il ne sert dans l'univers postcolonial qu'à montrer en général, que sans son recours, nulle réussite n'est possible. Il est aussi souvent dans ce cas assimilé à la sorcellerie, c'est-à-dire quelque chose dont on se servirait pour toucher négativement une autre personne. Il se comporte donc, comme la tradition qui ne voit aucune réussite individuelle en dehors des limites du clan.

Cependant, il faut tout de même dire que le fétiche à l'origine n'était pas cet objet qui sert aujourd'hui en Afrique, à faire plus de mal en définitive, que de bien autour des personnes qui y ont recours. Le fétiche était avant tout quelque chose que les africains consultaient, comme une sorte de totem. Il n'était pas rare d'ailleurs, que chaque famille ait le sien. Le fétiche a commencé à avoir cette connotation négative lorsqu'il est entré en confrontation avec le christianisme qui le voyait comme une espèce d'adversaire mystique. C'est d'ailleurs fort de cela que les remaniements

aussi bien linguistiques que politiques en vigueur durant l'époque coloniale, se sont évertués à créer autour du mot « fétiche », toute une conceptualisation négative et bloquée qui en définitive contredisait le mode d'action ou de la puissance indigène. Ce sont toutes ces choses qui font aujourd'hui, que le fétiche a désormais un sens négatif en postcolonie. Liant la tyrannie mystique des « chefs » à l'obéissance superstitieuse des populations, le fétiche semble aujourd'hui faire partie de l'univers postcolonial ; en cela que le pouvoir s'en servirait doublement comme tabou (puisqu'il renvoie à des choses obscures qui font peur, ce qui implique que personne ne veuille en parler) d'abord, et ensuite, comme moyen d'asservissement de la population. Ce qui n'est absolument pas le cas entre l'obscène et les personnages puisqu'ils décident eux-mêmes de le pratiquer.

La relation entre les personnages ici et l'obscène en tant que fétiche, nous a paru importante dans la mesure où elle nous permet de nous rapprocher quelque peu de l'inconscient de l'auteur. En effet, le recours aux fétiches n'est pas un fait rare au Togo. Pour rappel, ce pays a souffert d'un découpage arbitraire durant l'époque coloniale, qui n'a tenu aucun compte de l'histoire des populations locales. Les allemands, puis les français et les anglais établirent des zones d'influence sans tenir compte des populations Ewé, Fon, Mina... qui occupaient ces territoires depuis des temps immémoriaux. Ce climat de bouleversements extrêmes, rehaussé par le pillage par l'occupant des ressources de la région, a poussé les populations à se réfugier dans des pratiques fétichistes pour tenter de se faire une place dans le système que leur imposait la colonisation.

Nous disions en début de ce paragraphe que l'heure était à l'affirmation de l'individu et donc, à la reconquête d'une identité bafouée en postcolonie. C'est en cela que la thèse de l'obscène en tant que fétiche vient ici tenter de réhabiliter la culture noire, mais aussi de montrer le sujet dans ce qu'il a de plus original et de propre à lui-même. En effet, contrairement à ce que beaucoup pourraient croire, le fétiche n'est pas forcément synonyme de tare dans les sociétés africaines car si c'était le cas :



*Avec ce raisonnement, il y a longtemps que les sociétés seraient défaites. Les pratiques fétichistes font partie du quotidien dans la vie de l'homme noir. Ils comptent dans les structures traditionnelles de nos sociétés, dans les valeurs indiscutables permanentes de l'héritage de nos ancêtres*<sup>74</sup>.

Dès lors, il faut éviter de faire l'amalgame entre le fétiche et l'obscurantisme qui alimente parfois le quotidien des féticheurs. C'est le fait d'extraire du fétiche, tout ce qui fait qu'il soit perçu négativement, qui le réhabilitera. D'ailleurs, c'est dans la littérature togolaise qu'est parue une œuvre importante dont la prétention était de conforter le fétiche comme une donnée de la culture noire. En effet, *Le fils du Fétiche*<sup>75</sup> de David Onanou paru en 1955 (il a été réédité en 1971), s'en est fait le porte-voix. A la lecture du titre de ce roman, on peut penser que c'est une œuvre qui tiendra des propos dithyrambiques à l'endroit des fétiches africains. Mais très vite, on s'aperçoit qu'il en est tout autrement. Il s'agit plutôt d'un véritable réquisitoire dressé contre la campagne de dénigrement dont est victime le fétiche en période coloniale.

L'idée à laquelle renvoie l'obscène ici, serait celle d'un fétiche neutre, dont le personnage aurait recours seulement parce qu'il lui servira à se reconstruire.

L'un des faits les plus marquants dans les œuvres de Sami Tchak, c'est que cet obscène se lit dans la libido des personnages. Nous allons notamment étudier dans cette relation, ce que Greimas a appelé la jonction, c'est-à-dire le fait que le personnage soit systématiquement orienté vers l'obscène.

En effet, toute l'œuvre de l'auteur semble particulièrement vouer un culte à cette affection pour le sexe et l'interdit. Au point où la simple évocation du nom « Hermina », sonne quasiment comme une invitation, une autre appellation de l'obscène ; tellement le nom de la jeune fille rappelle à Heberto « le soutien gorge et le slip au bord dentelé ». Ce que laisse avérer la conjonction entre le sujet et l'objet. Rendant de ce fait l'un, inéluctablement conjoint de l'autre. Cette fusion entre le sujet et l'objet, nous la retrouvons de manière assez abondante dans les

---

<sup>74</sup> Propos relevés sur internet et tenus par Mme Zabiti, In *Croyances au fétichisme : doit-on y renoncer ?* / [www.Congoforum.be](http://www.Congoforum.be)

<sup>75</sup> Onanou David, *Le fils du fétiche*, Nouvelles éditions Latines, 1955.

œuvres de Sami Tchak. En prenant le cas dans *Hermina* par exemple (ce qui n'est en aucun cas un jeu de mots de notre part), nous constatons que son nom ne sera évoqué que pour introduire l'obscène et montrer que les sujets sont aptes à être Obscène : « *Ne pleure pas, lui dit Hermina, ne pleure pas. Tu ne seras jamais seul. Viens en moi te réfugier. N'aie pas peur, je ne laisserai pas la vie te mordre. Viens ! Tiens le tube de vaseline. Tiens-le. La ville, les rues, la robe noire et sans slip. Tiens le tube...* »<sup>76</sup>.

La même chose peut se lire dans *Place des Fêtes* entre le Fils et son ami « Malien » : « *C'est mon Malien qui m'avait donné une certaine éducation (...) C'était tellement bon que je fermais les yeux* »<sup>77</sup>.

Nous voyons ici comment la relation entre les deux actants, le sujet (les personnages principaux) et l'objet (l'obscène) est mise en évidence. C'est en ce sens que nous considérerons la libido comme une espèce de « vecteur de l'imagination ». Puisque c'est par elle que le sujet atteint le plus souvent la jouissance. Ce qui est un fait récurrent dans la littérature de la quatrième génération. Dans ce cas, nous ne parlerons plus d'obscène, mais bien plus de la libido en tant que fétiche pour les personnages. Aussi, cela nous permettra de montrer tout le pouvoir fantasmagorique de la libido et par là même, de l'obscène en tant que pratique capable d'interroger la tradition et de restituer l'homme africain dans sa posture d'individu.

En effet, l'écriture de l'obscène trouve tout son sens dans la mesure où elle permet aux personnages grâce à la libido, d'atteindre une certaine quiétude, une complétude, dont la référence finale est l'accomplissement de soi. Chose que nous avons la prétention de vouloir démontrer ici. L'obscène par la libido rétablira donc l'idée originelle dont se réclamait le mot fétiche. La libido devient dans ce cas, une forme de concentration d'énergie biopsychique dont les origines seraient localisables du côté de la sexualité et de l'obscène dont font montre les différents personnages dans les œuvres.

---

<sup>76</sup> *Hermina*, p°238.

<sup>77</sup> *Place des Fêtes*, p° 99.

Aussi, l'idée que la libido agisse chez le sujet comme une espèce de fétiche qui lui permettrait d'atteindre un certain idéal, inclut en son principe que cette alchimie recouvre toutes les prédispositions à la création d'une nouvelle croyance ou de la réhabilitation d'une ancienne (ce qui prouve aussi que l'obscène ne se lance pas simplement dans une entreprise visant juste à saper la tradition). L'obscène dans ce cas, introduit les bases de la création d'une nouvelle manière dans la littérature négro-africaine, d'approcher la tradition. C'est en cela aussi qu'il est une marque de la modernité comme une autre. D'ailleurs, l'auteur lui-même parlant de l'inclination pour l'obscène dans la littérature négro-africaine, dit de lui que c'est :

*Une marque de la Modernité comme une autre, même s'il tient une place privilégiée dans tous les domaines de la création... les écritures peuvent se libérer des tabous, se faire plus provocatrices, tendre vers un mode, mais c'est ailleurs qu'il faut en évaluer les résultats. Pour des littératures en marche, l'heure du bilan n'a pas encore sonné. Eros inspirera peut-être des œuvres capables de défier le temps et les frontières ! Aux écrivains ici concernés de relever le défi <sup>78</sup>.*

En effet, L'obscène dans ce cas revêt le caractère d'une religion qui entend sortir le sujet des méandres dans lesquels l'a conduit la tradition en postcolonie. Il semble de ce fait qu'il y ait une nouvelle façon de voir dans laquelle la libido occupe une place prépondérante dans la mesure où son action serait implicitement assimilé à un objet, une sorte d'énergie qui permettrait au sujet de s'accomplir à travers un acte érotico-sexuel dont les contours épousent les bases d'un acte de religion. C'est en cela aussi que l'obscène en tant que fétiche sera différent de l'idée qu'on se fait du « fétiche » en général. Ce qui est primordial et positif dans l'obscène, c'est qu'il incite le sujet à libérer ses pulsions. Comme nous le disions plus en amont, c'est comme si l'obscène qui naît en période postcoloniale de la confrontation entre « les tabous et la construction de l'individu » voulait se définir comme une nouvelle religion. Quelque chose que le sujet qui a la prétention de se reconstruire au milieu d'une tradition avilissante, devrait pratiquer. Pour en témoigner, nous dirons que comme les autres religions qui se sont constituées avant, aucune d'entre elles, ne s'est jamais construite dans le renoncement aux pulsions.

---

<sup>78</sup> Sami Tchak, Notre librairie, N°151, septembre 2003, p°7.

Cependant, cela peut sembler osé d'établir une corrélation entre l'obscène qui nous le rappelons, traite tout de même de sexualité en partie, et de la création d'une religion. C'est dans le Christianisme d'ailleurs, que nous voyons que Jésus lui-même était très attaché à sa mère et à ses apôtres. Et c'est exactement ce que fait la libido ou l'obscène à travers le rapport qu'il établit entre les personnages. La libido dans ce cas, sert à encourager le rapprochement physique avec l'autre, mais aussi contribue à rehausser l'idée de rapprochement que nous retrouvons dans l'altérité et dont nous avons déjà parlé. Pour en témoigner, nous avons choisi de lire ces propos tenus par Hadewijch d' Anvers :

*Je désirais posséder mon amant (le Christ) tout entier, le connaître et le goûter dans toutes ses parties, sa personne jouissant de la mienne et la mienne demeurant là, attentive à ne pas tomber dans l'imperfection de manière à le contempler, lui la perfection même, en tout et pleinement. Alors il vînt, doux et beau et splendide de visage et m'approchant avec soumission, comme quelqu'un qui appartient tout entier à un autre. Et il se donne à moi comme d'habitude, sous la forme du sacrement, puis me fit boire du calice. Puis il vînt lui-même à moi et me prit tout à fait dans ses bras et me serra contre lui et tous mes membres éprouaient le contact des siens aussi complètement que suivant mon cœur, l'avait désirée ma personne. Ainsi, extérieurement, je fus satisfaite et assouvie <sup>79</sup>*

Nous retrouvons dans le fait de la libido ici, les mêmes caractéristiques que dans l'acte de religion qui lui aussi prend appui sur la puissance de ses supports pour se déployer et pour mobiliser les sens. Dans ce cas de figure, la libido ou l'obscène en tant que « nouveau fétiche » et la religion, ont ceci en commun que chacun s'appuie sur des fonctions sensibles et motrices qui sont directement rattachées au désir propre du sujet croyant ou dont la prétention est d'atteindre un idéal.

*Il (Heberto) essaya d'imaginer ce fruit que personne ne défendait, mais pas toujours accessible. Une papaye, comme on disait dans l'île, une papaye verte, ferme. Et à un moment il se rendit compte de l'indécence de ses pensées et baissa la tête gagné de honte. « Je suis en train de penser à la nudité d'Hermina devant ses parents qui m'ont fait l'amitié de m'inviter chez eux (...). Mais il soulageait aussitôt sa conscience par une autre pensée : « pour créer de la beauté, un écrivain (ou un peintre ou*

---

<sup>79</sup> Philippe Camby, *L'Erotisme et le Sacré*, Paris, Albin Michel, 1989, p°143-144.

*un musicien) a tous les droits, même celui de penser à la nudité d'une adolescente dont les parents lui offrent du café.* <sup>80</sup>

Dans cet extrait, nous voyons comment Herberto viole un tabou. Il sait que s'il veut toucher le vrai, être un individu véritable, il faudra braver toutes les commodités que lui impose les tabous : à savoir, ne jamais regarder ou penser la nudité en face et en présence du père. Mais il est très vite rattrapé par son désir de dépassement ; d'où sa référence à la création de la beauté et de ce que ça nécessite.

Enfin, l'obscène en tant que fétiche a ceci de différent qu'il est plus un moyen pour les personnages de connaître l'autre dans sa diversité, plutôt qu'une entreprise visant à le soumettre à sa volonté. En effet, les personnages des deux romans ont recours à l'obscène plus pour exprimer leur envie et leur désir d'entrer en contact avec l'Autre et d'abolir en même temps, la distance entre eux et les tabous ou tradition. Ou dans un autre cas, de posséder cette dernière tout en se laissant posséder et habiter par elle. Ce qui est assez présent dans les romans de Sami Tchak. Pour en témoigner, il nous suffira de rappeler le fait que Heberto se remet tout entièrement à Hermina ; pas pour lui dicter ses règles, mais pour que ce soit elle qui le possède et que par cette action, il atteigne la complétude.

De plus, dans la religion le contact physique ne tient-il pas lui même une place prépondérante ? Aussi, le culte du tactile dans les deux romans, trouve-t-il du sens :

*Dans l'alternance sans stase de l'excès et de son dénouement, l'obscénité est la petite mort libérant le désir comme puissance à la fois créatrice et destructrice. Elle désigne ce moment où le désir, devenu épreuve, restitue le corps à l'illimité de ses possibilités qui ruine l'hégémonie de la substance. Obscène, le corps vit acquitté du souci du temps et du poids des conséquences. Soumis, il est livré à toutes les formes d'oppressions. Refusant cette soumission, sa puissance n'est plus maitrisable. Une expérience de libération est alors possible*<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> *Hermina*, p°20.

<sup>81</sup> Georges Bataille, *Le corps fictionnel*, Lina Franco, Collection Le corps en question, L'Harmattan, 2004, p°88.

Aussi, l'axe du désir ou du pouvoir, témoigne-t-il de la relation entre les personnages et l'obscène.

- **L'axe de communication ou de transmission**

On pourra aussi l'appeler l'axe du savoir selon Greimas. Celui-ci nous permettra, de mettre en évidence la relation qui existe entre le destinataire et le destinataire. En d'autres termes, entre les personnages qui font l'obscène (sujet) et le but qu'ils veulent atteindre : c'est-à-dire la reconnaissance en tant qu'individu.

S'il est vrai que les sujets dans les romans de Sami Tchak sont obscènes, il n'en demeure pas moins que leur obscénité reste verbale ou du moins, ne relève que de l'imagination ou du rêve<sup>82</sup>. Il y a en d'autres termes dans le fait même que les sujets soient obscènes, une forte présence de l'oralité. Comme si cette quête de « l'individu » qu'ils poursuivent, c'est dans le domaine de l'oralité qu'elle devait avant tout se réaliser. D'ailleurs, nous relèverons pour donner plus de teneur à nos propos, le fait qu'il y ait beaucoup de dialogues (même si c'est écrit) dans les romans. Les sujets en effet, ne racontent pas une histoire ; bien au contraire, ils sont eux-mêmes à la fois auteurs et sujets, narrateurs et narrataires. Dans ce cas, le premier élément fort dans cette relation sujet-quête identitaire, c'est assurément le rôle que va jouer l'oralité. Nous rappellerons tout de même ici que la quête dont nous parlons ne consiste pas pour le sujet, à se demander s'il est africain ou pas, mais bien plus celle consistant à rechercher comment dans un environnement dans lequel la tradition a été bafouée et corrompue, une nouvelle identité peut être pensée et élaborée<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> Le seul véritable acte sexuel que l'on peut soupçonner dans les romans, c'est celui du « Fils » avec son ami Malien d'une part, et de l'autre, celui avec la cousine de ce même ami Malien. Pour le reste, que se soit dans *Place des Fêtes* ou dans *Hermina*, l'acte n'est jamais accompli physiquement. Les sujets ne font qu'y penser. Ils ne se limitent qu'à la description de l'acte en lui-même.

<sup>83</sup> Nous tenions notamment à faire cette précision pour répondre et éviter l'amalgame à propos de la lecture que nous faisons concernant la quête du sujet dans les romans de Sami Tchak. En effet, le Magazine Ethiopiques n°78, intitulé Littérature et art au miroir du tout-monde/Philosophie, éthique et politique, daté du 1<sup>er</sup> semestre 2007, semblait voir dans la nouvelle façon de concevoir le roman, une manière pour les auteurs de refuser une appartenance à la communauté

Par ailleurs, quel pourrait bien être le rôle que va jouer l'oralité dans la relation qui lie le sujet et la quête de l'individu ?

En effet, ce que le sujet des romans de Sami Tchak interroge, c'est la tradition. Même s'il établit le dialogue entre lui et son père et non pas en initiant directement la discussion avec la tradition. Nous pensons que si cela est fait de la sorte, c'est parce que quelque part il reconnaît que sans l'aide de la tradition « originelle », aucune reconstruction ne saurait être envisagée. Il lui faut de ce fait reposer les bases de la tradition orale, afin de déterminer de quel recours celle-ci pourrait être dans sa quête de lui-même, de sa présence dans la communauté et dans le monde en tant qu'entité singulière reconnue à travers les dimensions culturelles qui l'individualiseront.

Etablir un tel constat, nécessite au préalable que l'on envisage d'abord en quoi le fait de connaître la tradition orale peut être bénéfique ou pas, pour un sujet qui veut se reconstruire. Cela est d'autant plus important que cette tradition orale, les sujets des deux œuvres ne l'ont pas ; puisque privés tous les deux d'une éducation africaine à l'ancienne de la part de la famille (dans le cas du Fils, elle n'est enseignée que partiellement par le père qui prend le soin de ne parler que des passages qui renforcent son autorité, et dans le cas de Heberto la famille a disparu et les seuls Martinez qu'il côtoie, ne sauraient assumer ce rôle.). Pourtant, bien

---

africaine ; même si leurs écrits l'attestaient. La thèse qui semblait se dégager de ce numéro 78 du magazine littéraire, était que l'obscénité que l'on retrouvait de manière assez abondante dans les romans des écrivains de la nouvelle génération, témoignait de leur désir de se libérer des contraintes communautaires : « Désormais donc ces écrivains préfèrent mélanger les cartes d'un récit jugé trop intelligible, et, pour certains, ils suppriment toute ponctuation et tout paragraphe. De même la distinction entre narrateur, sujet, narrataire et autres acteurs du récit disparaît ou se brouille. Concernant le lexique, l'introduction très fréquente de l'argot ou des vocables africains locaux ajoutent à l'opacité du texte, cependant que la difficulté de lecture qui s'ensuit devrait être surmontée par des scènes d'extrême violence ou d'érotisme brûlant, qui désormais ont pour rôle d'épiciser ces « nouveaux romans ». Si l'on aborde Kossi Efoui, Couao Zotti, Sami Tchak, Kagni Alem ou Patrice Nganang, pour ne citer qu'eux, on remarque ces tendances à des degrés divers. Tendances auxquelles il faut ajouter « le refus de l'exclusivité du référent culturel »-non pas francophone-, mais africain au profit, constatons-le, des influences très françaises du nouveau roman (dépassé déjà en France) et du roman « hard » branché sur le sexuel et l'homosexualité (...). Les alibis avancés sont « le refus des cloisonnements et des limites » et la volonté de « libération des contraintes identitaires ».

qu'étant dépourvu de cette tradition orale et ne la connaissant pas autrement qu'à travers les bribes du père ou de la société, le sujet néanmoins se pose des questions sur elle. Ce qui montre qu'il voudrait la posséder. En somme, ce qui pousse le sujet à engager un dialogue avec la tradition, c'est sa conscience. Il est conscient de ses lacunes et souhaiterait y remédier. Sinon, comment expliquer l'intérêt d'interroger une tradition ? Ce qui importe pour le sujet, ou plus précisément dans le cas du « Fils » c'est de parler, de la remettre en question, jusqu'à ce que jaillisse l'ombre ou l'étincelle d'un déclic. Quelque chose qui pourrait lui donner l'occasion de se dire que malgré le chaos apparent, il reste encore de l'espoir. C'est comme si sa conscience refusait de se taire, jusqu'à ce qu'elle devienne corps !

Cependant, cette tradition orale, le sujet ne voudrait pas la connaître seulement parce que c'est celle de son peuple, il l'interroge afin de comprendre comment celle-ci a été corrompue au point que « n'importe qui » prétende la connaître. Ce qui le fait douter, ce n'est pas la tradition elle-même à proprement parler, mais les mots qui sortent de la bouche de son père. Heberto tout comme le « Fils », refusent l'idée négative et défaitiste de la tradition que renvoient leurs proches. Pour justifier le comportement des sujets et pour montrer en quoi le côté défaitiste de la tradition relayée par les proches était une atteinte à leur liberté, nous dirons que c'est parce que la tradition telle qu'elle leur était transmise, leur parlait d'eux en établissant la primauté de ce que leurs proches disaient qu'ils étaient, sur ce qu'eux-mêmes, en tant que sujets étaient conscients d'être. C'est dans ce sens que nous établissons la crise de l'identité dans les œuvres de Sami Tchak.

Aussi, il serait intéressant de se demander d'où vient ce culte de la tradition chez les peuples ? D'où nous vient en effet cette idée que la tradition est un fait inscrit dans les gènes du peuple ? Nous pensons que cela naît du fait que les peuples ont tenté d'établir pour origine de leurs créations que se soit dans l'art, la musique, ou la littérature, le fait qu'ils vivent en société et donc que c'est l'ensemble des comportements que les Hommes adoptent lorsqu'ils sont en communauté qui leur permettrait de créer telle ou telle chose. Aussi, pour le « griot » du village, le fait d'être bon conteur n'est imputable qu'à la seule raison qu'il y a un public de



connaisseurs qui l'écoute. Cependant, admettre une telle chose alors que l'on sait qu'il y a plusieurs peuples et donc plusieurs cultures, la critique peut-elle encore véritablement parler de « tradition négro-africaine » ? De plus, une idée de la tradition qui serait inscrite dans les gènes et dont l'Homme ne saurait déroger, n'admet-elle pas en son principe premier que quelque soit ce que ce dernier entreprendra, la tradition s'imposera toujours à lui comme une espèce de « fatalité », une sorte de main invisible qui lui posera à chaque fois des états d'âme lorsqu'il essayera de penser par lui-même ? Et pourtant, c'est à travers toute une généalogie de questions similaires que se sont depuis bâti la plupart des nations du monde. « Puisque chacun a sa propre tradition », cela implique que chaque nation possède son propre territoire, ses propres terres, sa propre langue.

Vouloir inculquer « mordicus » la tradition aux jeunes générations peut dans certains cas faire naître des rivalités ; et l'histoire de l'humanité en général et celle de l'Afrique en particulier nous a montré comment dans les régions dans lesquelles une communauté a voulu imposer sa tradition comme étant la principale, le monde a assisté à des guerres sans précédent.

Enfin, bien que les raisons du questionnement de la tradition soient avérées, nous aimerions tout de même nous demander à partir de quel moment naît cette quête de l'identité à laquelle se livrent les sujets ? Ce qui nous fait réfléchir sur cette question c'est le fait que la problématique de l'identité individuelle du sujet semble commencer avec les écrivains de la quatrième génération ; qui ont délaissé finalement une identité qui se voudrait plus culturelle au détriment d'une autre plus personnelle. Cependant, nous nous demanderons si cela est dû au fait que l'identité communautaire que renvoie la tradition africaine soit une « cause perdue », ou simplement que la quête de l'identité personnelle soit une question prégnante à notre époque. En d'autres termes, ne pourrions-nous pas lire cette espèce de détachement comme un fait propre à notre modernité (XXI<sup>e</sup> siècle) ? Puisque les frontières sont désormais ouvertes et que les espaces deviennent cosmopolites, le sujet négro-africain comme les autres sujets du monde, aspire lui aussi à trouver sa place sans avoir à se poser tout le temps la question de la communauté et de quel sens celle-ci donnera à ses actes. Ce qui n'est pas forcément un mauvais procédé en soi, puisque la réussite personnelle des uns, fera

naître chez l'autre le sentiment qu'une reconstruction communautaire est possible en partant d'une entreprise individuelle. Dans ce cas, la relation qui existe entre le sujet et la quête de l'individu se construit dans le fait que le premier vient révéler, que l'identité du groupe ne pouvant plus être envisageable dans l'action ni dans la perspective d'un « vivre ensemble » pour mieux exister, soit altéré au détriment d'une individualité vers laquelle le sujet négro-africain se tourne avec avidité, espoir et dont il voudrait aujourd'hui faire l'expérience. Cette expérience se concrétise aujourd'hui dans l'attitude qui le caractérise, là dans une langue (l'obscène) ; ici dans la manière qu'il a d'interroger la tradition, ailleurs dans une culture qui s'était fourvoyée et qu'il faut débarrasser de tout ce qui ne la sert pas/plus (les tabous) ; ou encore dans la localisation de ce que le fait colonial à entraîné de plus dévastateur.

Dès lors, il se produit un mouvement de retour aux origines aussi bien de la part du sujet que de la part du groupe social auquel il appartient, avec une ferme intention que d'aucuns qualifieraient d'osée, de scandaleuse (elle est obscène et parle de la culture négro-africaine), pour tenter de reconstruire cette « cause perdue ». Alors, commence une quête de soi, au nom d'une recherche de l'authenticité : saisir son identité serait saisir l'authenticité de son être.

Toujours dans la perspective de démontrer que l'obscène dans la littérature de la quatrième génération n'est pas une manière pour les écrivains de faire l'étalage d'un « supra égo », mais bien plus un fait qui s'impose à eux, nous essayerons de nous demander ce qui à notre avis cause la confusion à propos de la légitimité de la littérature de l'obscène et de cette espèce de personnage « apatride » qu'elle tend aujourd'hui à promouvoir. Qu'est-ce qui aujourd'hui fait que la critique voit dans la langue des « écrivains de la honte » une tentative de se démarquer des problèmes de l'Afrique pour ne se consacrer qu'à leur seule personne ?

Nous allons tenter de démontrer que cette idée part d'une mésinterprétation et d'un malentendu. Pour cela, il faudrait que nous reconsidérons le contexte dans

lequel ces œuvres sont écrites et ensuite que nous déterminions par quels procédés psychologiques et sociaux, ces écrivains décident de penser l'identité de leurs personnages. Pour cela, nous nous baserons sur l'importance de la description que la philosophie contemporaine a élaborée autour du vocable « sujet », mais aussi sur l'apport des sciences humaines quant à la notion d'identité. Nous avons parlé plus en amont de la distance que les sujets (personnages qui font l'obscène) laissent entre eux et les autres (le père pour le Fils, la société pour Heberto). Cependant, si les sujets décident de s'éloigner d'eux, c'est d'abord parce qu'ils jugent que les autres sont différents d'eux. C'est en percevant l'autre comme différent, que les sujets prennent conscience de l'existence de leur identité. En ce qui concerne le Fils, il ne prend véritablement conscience de ce qu'il est, que lorsqu'il se trouve des points de divergence avec son père. Si les idées du père sont trop à l'opposé de son propre entendement, c'est sûrement que « papa » et lui sont différents. A cet effet, Patrick Charaudeau faisait la nuance qui suit : « *Il est différent de moi, donc je suis différent de lui, donc j'existe. Il faudrait corriger légèrement Descartes et lui faire dire : "je pense différemment, donc je suis" »<sup>84</sup>.*

Le père dans les romans, représente la tradition. Si de ce fait les sujets trouvent qu'ils sont différents de l'idée du sujet négro-africain que relaye la tradition, ne serait-ce pas parce que la tradition entendait le sujet négro-africain comme quelqu'un qui grandit dans un certain cocon familial d'où il reçoit une éducation collective<sup>85</sup> ? Explosion du cocon rappelons-le dont les œuvres ici en question font l'apologie. En effet, ces cocons ne sont plus les mêmes en postcolonie. La structure de l'Afrique ayant changé, les formes ne sauraient encore être les mêmes. De là, ce que nous pourrions reprocher à la tradition négro-africaine, c'est que dans sa réflexion, elle ne prenne pas en compte les changements considérables entraînés par la colonisation et le bouleversement dans les structures et la hiérarchie que

---

<sup>84</sup>Patrick Charaudeau, *L'identité culturelle : le grand malentendu*, Actes du colloque du congrès des SEDIFRALE, Rio, 2004. ; 2004, consulté le 3 avril 2014 sur le site de Patrick Charaudeau- Livres, articles, publications.

<sup>85</sup> Rappelons tout de même que même si nous parlons d'éducation collective dans les familles africaines du fait de la vie en communauté et des familles élargies, chaque parent a une éducation bien spécifique à donner à l'enfant ; de même que chaque histoire contée par le griot aura une fonction bien définie. Tout le monde participe à l'éducation certes, mais pas au même niveau.

cela a causé. C'est de ce manque de prise en compte de la part de la tradition, que naît irrémédiablement chez les sujets, l'évidence de la différence. Aussi, il se déclenche chez eux un double processus d'attraction et de rejet vis-à-vis de la tradition. Ils veulent la connaître et la comprendre, mais en même temps, ils n'adhèrent pas forcément à tout ce qu'elle préconise.

## B- De l'attirance au rejet de la tradition

Nous aimerions montrer ici ce qui fait que les sujets commencent par rechercher la protection de la tradition, et que paradoxalement et en même temps, ils la rejettent. Cela nous permettra d'expliquer d'une part, la solitude que connaissent les personnages qui font l'obscur, et d'autre part pourquoi malgré tout et malgré cette absence, ils restent cependant confiants quant à leur avenir.

En commençant par l'attirance d'abord, nous parlerons de l'énigme que le « Fils » se donne à résoudre. « Comment expliquer que « je » soit si différent de « papa » ? Et à Heberto de se demander : « comment est-il possible que toute une société ait autant perdu espoir alors qu'il y a tant de possibilités de par le cosmopolitisme que semblent refléter les sociétés africaines aujourd'hui » ? Si les sujets sont si différents des autres et qu'ils ne perçoivent pas ce que les autres perçoivent, c'est peut-être qu'il y a chez eux quelque chose qui ne va pas. Quelque chose qui fait qu'ils sont différents des autres. Qu'est ce que la tradition a fait chez les autres pour qu'ils soient ainsi et qui ne s'est pas produit en moi ? C'est à partir de cette incapacité à répondre dans l'immédiat à ces questions que l'intérêt pour la tradition grandit chez les sujets. Mais cette incapacité se traduit aussi par le comportement étrange qu'ils arborent. Pour parler comme Montesquieu, ils pratiquent une espèce d'esthétique du « rococo » (insertions labyrinthiques, élasticité de la forme, confusion entre le monde réel et les fantasmes, figures de styles, épanchement de la fiction et de l'histoire). C'est comme si l'envie qu'ils avaient de trouver des réponses à leurs questions, faisait qu'ils cherchent à se substituer à la tradition pour mieux analyser les événements à partir de leur propre point de vue<sup>86</sup>. D'où les dialogues, ou devrait-on dire les monologues que nous retrouvons de manière abondante dans les œuvres de la littérature dite de la

---

<sup>86</sup> Gaillard Aurélia, décrivait dans un article intitulé : *Montesquieu et le continent oriental*, une espèce de renversement auquel s'adonnait l'auteur dans *Les lettres persanes*. Elle écrivait : « Le conte oriental, pour Montesquieu, serait ainsi un instrument à penser le renversement interprétatif : une expérimentation du retournement. Monde (oriental) et mode (nouveau) de narration seraient les conditions d'une expérience imaginaire qui confierait à l'utopie-mais en désignerait aussi, par la logique de la réversibilité, les limites ».

quatrième génération. C'est cette incapacité à pouvoir répondre pertinemment à ces questions qui fait que les personnages principaux veulent tout le temps chercher la querelle, qu'ils titillent le père ; car en effet, être dans une telle position pour les sujets, se révèle être assez peu confortable. Mais rappelons-le, les personnages obscènes ne vont pas vers la tradition pour la comprendre au sens moral du terme, dans le sens de l'accepter, mais plutôt au sens où ils voudraient la saisir étymologiquement, la cerner, pour à la fin trouver ce comment elle a pu marquer autant certains, et par conséquent ce qui en elle fait que les « sujets » eux soient si différents des autres. Heberto et le Fils sont de ce fait des personnages qui accordent malgré tout beaucoup d'importance à la tradition et aux autres. C'est grâce à l'autre qu'ils évoluent et qu'ils peuvent déployer leur argumentaire. Ils éprouvent une certaine fascination pour l'autre à tel point qu'ils ne sauraient renier cet essentiel désir pour lui ; désir si cher à Lacan, qu'ils ressentent. Nous pouvons retrouver la portée de la thèse de Lacan dans un article qui lui est consacré :

*Au début de l'enseignement de Lacan, il y a deux statuts de l'Autre : celui qui existe, unitaire, et l'Autre barré, manquant d'existence et signalant l'incomplétude de la langue : il est en effet de structure, que l'exercice de la parole confronté à ce qui se dérobe, insiste et trébuche dans le signifiant. Là où il y a lapsus, mot d'esprit et rêve, il y a cette fonction que Lacan appelle un sujet, un sujet châtré du fait de langage et qui croit en l'Autre. C'est à partir du signifiant de l'Autre que le sujet trouve son statut symbolique et se fait reconnaître, obtenant des effets d'identification, des signifiants maîtres qui lui servent à se repérer(...). Dans son statut natif, le sujet ex-siste (S1) à l'Autre (S2) auquel il se raccorde en supposant qu'il y a un savoir à découvrir selon les lois du signifiant. Le cri de l'enfant fait appel et le signifiant de l'Autre donne réponse. De même dans la cure s'expérimente ce pouvoir de l'Autre, quand l'analysant cherche à faire reconnaître par l'analyste que ce qu'il dit ou fait, est le signe d'un sens à déchiffrer<sup>87</sup>*

Et c'est là, le procédé que suit l'écriture de l'obscène. Tenir un discours avec la tradition à travers la figure du père. A la critique de déceler le message dont elle est porteuse.

---

<sup>87</sup> Propos tirés de, *De l'autre de la garantie à l'Autre qui n'existe pas*, Cartel : Ariane Chottin, Marie-Hélène Issartel, Françoise Labridy, Claire Piette Francesca Pollok, Jacqueline Dheret (plus-un).

En ce qui concerne cette espèce de rejet de la tradition qui semble se dessiner dans les propos des personnages de la littérature négro-africaine de la quatrième génération, nous dirons que si rejet il y a, cela est dû certainement au fait que la tradition menace indirectement l'avancée du sujet vers le statut d'individu. Si le père par le biais de la tradition, se permet certaines choses, parce que soit plus légitimement ou parce qu'il aurait davantage de raison de le faire lui, c'est peut-être parce qu'il se croit supérieur au Fils malgré le fait qu'il ait tout raté dans sa vie. C'est ce qui peut aussi expliquer le fait que malgré l'attirance, l'attitude du Fils vis-à-vis de son père s'accompagne aussi du rejet catégorique de tout ce qu'il est. Ne pas le faire, aurait des conséquences sur son statut et mettrait en péril tout ce qu'il tente de construire. De même pour le père, laisser le Fils dans une telle entreprise, c'est accepter indirectement que les « valeurs » auxquelles il a cru toute sa vie durant, aient été plus un frein pour lui-même, que de véritables atouts dans « sa transhumance pour rejoindre l'Europe »<sup>88</sup>.

De l'autre côté, le Fils aussi a peur que sa manière de percevoir le monde, ne soit altérée par celle du père. Cela serait avouer sa défaite et réduire à jamais au silence les voix de tous ceux qui comme lui, ne supportaient plus l'attitude du père dans le foyer. C'est pourquoi pour se protéger, il s'invente un monde dans lequel « Le père Martinez, le père de Hermina », serait le père idéal car il laisse sa fille faire tout ce qui lui permet de s'épanouir. Un monde où le père laisserait agir d'autres consciences tant que cela n'est pas un danger pour son intégrité. La réflexion par le rêve qu'initient les personnages obscènes, n'est donc pas un fait fortuit. Au contraire, elle est nécessaire dans la mesure où elle constitue la première arme de défense contre l'hégémonie du père et la menace que représente sa différence.

Nous retrouvons ici les prémices du climat qui avait prévalu durant l'époque coloniale avec les missionnaires qui ont imposé la figure du Christ au détriment des croyances des populations autochtones. C'est-à-dire, une certaine vision du monde qui voudrait installer le primat sur une autre. Comme chez les autochtones,

---

<sup>88</sup> Transhumance ici, parce que le Fils dit de son père qu'il est parti de l'Afrique « comme le font les gnous », pour tenter de se construire une vie en France parce qu'au pays, cela n'était plus possible. Mais même malgré sa nouvelle identité tricolore, il n'a pas réussi à se construire une vie en France. Il a donc vécu une vie d'animal, il a migré et aujourd'hui, il rentre en Afrique pour y mourir.

la frustration du Fils naîtra de ce que les croyances du père semblent renier aux siennes, toute possibilité d'exister. Et c'est en partie pourquoi ceux qui font l'obscène, les rejettent.

Cependant, nous ne manquerons pas de relever le paradoxe dans lequel les sujets obscènes veulent construire leur identité. Bien que rejetant la tradition à travers tout ce que représente le père, ils savent aussi qu'ils ne sauraient se reconstruire sans la tradition puisqu'ils ont besoin d'elle pour communiquer. Dans leur quête de la compréhension, ils n'hésitent pas à la soupçonner de vouloir les corrompre, ils s'en méfient tout en ressentant le besoin de vouloir l'épurer de toutes ces choses qui la rendent si inaudible.

Le rapport que le « sujet » entretient avec la tradition est cependant à considérer comme double. D'une part, il sait qu'en tentant d'ôter de la tête du père ce qui le rend différent de lui, il prend le risque de perdre ce qui fait de lui un individu différent des autres, sa conscience identitaire en quelque sorte. En effet, si les personnages qui font l'obscène sont considérés comme étant différents des autres, c'est parce que la conscience identitaire en elle-même, ne peut se concevoir que dans la différenciation.

Par ailleurs, en le rejetant, il sait qu'il perdrait assurément ce sur quoi il fondait sa différence. C'est aussi en partie ce qui peut expliquer le fait que le « Fils » pleure lorsque son père s'en va prendre l'avion qui le ramène au pays. Il a rejeté ses idées toute sa vie et au moment où il va enfin les voir s'en aller définitivement, il ressent le besoin de les garder près de lui. Il y a de ce fait dans la relation que le nouveau personnage de la littérature négro-africaine a avec la tradition, ce jeu subtil de régulation. Il oscille sans arrêt entre le rejet et l'acceptation de la tradition ; entre la valoriser ou au contraire la dévaloriser ; en d'autres termes, il hésite entre faire la promotion de ce qu'était le personnage africain avant la colonisation et ce qu'il est devenu après les indépendances. La tristesse qu'il ressent à la vue du père qui s'en va, lui montre qu'il n'est pas facile d'être soi sans nécessairement tenir compte de la tradition. Car être lui, nécessite qu'il fasse d'abord la conquête de la tradition qu'il la maintienne en vie, même si son père et lui ne s'accordent pas en tous points ; puisque sa reconstruction, passe par l'existence et la conquête de la



tradition. A cet effet, le « je » de Rimbaud qui est un autre, devra tenir compte que cet autre fait partie de lui ; puisqu'en même temps qu'il est un autre, il représente tout ce qui fait que « je » existe. Comme une sorte de double qui lui est semblable, mais qui pourtant est très différent de lui.

Enfin, après avoir montré que l'Autre était en fait, une partie essentielle dans l'existence du « je », la question de la « quête de soi » que la critique lit dans la littérature des écrivains exilés, sonne désormais comme une question qui n'a plus lieu de se poser. Puisque « être soi », c'est d'abord se définir comme étant différent de l'Autre, et s'il y a ici quête de l'individu, c'est avant tout la quête de ne pas être l'Autre. De ce fait, les écrivains négro-africains ne sauraient appartenir à un autre groupe puisque le fait d'appartenir à un groupe, signifie qu'ils n'appartiennent pas à un autre groupe, et le projet du groupe, que l'on pourrait définir en terme d'entité collective, c'est avant tout la quête du 'non-autre'. La question que l'on pourrait se poser à ce stade, est celle de savoir ce qui fait réellement la particularité d'un individu ou d'un groupe ? Un début de réponse peut se trouver dans le fait que le personnage principal dans *Place des Fêtes* soit un enfant. Un personnage neutre donc, que l'on découvre à l'état embryonnaire. Le fait que ce soit d'un enfant que débute le langage de l'obscène, montre que l'identité ne devrait pas/ ou n'est pas une chose qui s'imposerait naturellement à nous par la force des choses. Ce qui construit et définit une identité, c'est la rationalité avec laquelle nous la construisons. En outre, la tradition sonne comme une espèce d'enclos, comme une sorte d'autorité qui ne dit pas son nom. A cet effet, J.F. Bayart<sup>89</sup> disait à juste titre, que nous n'étions pas « condamnés à demeurer prisonnier de tels sortilèges ». Dans l'idée de sortilège, il y a l'idée selon laquelle ce que l'on pratique consiste à créer une illusion, quelque chose qui empêcherait de voir au-delà. Si nous devons ramener cela à notre travail, nous dirions que la tradition représente une sorte de sortilège que le Père voudrait mettre en place

---

<sup>89</sup> Bayart Jean François, né en 1950 à Boulogne-sur-Seine, est un politiste français. Il est notamment le directeur de recherche de classe exceptionnelle au CNRS, dont la spécialité est la sociologie historique comparée de l'Etat. Il est aussi l'auteur de plusieurs ouvrages dont *L'Etat au Cameroun* (1979), *L'Etat en Afrique ; La politique du ventre* (1989) ; *L'illusion identitaire* (1996) et plusieurs autres essais traitant de politique.

pour que le Fils ne tente pas de regarder au-delà de ce qu'il lui montre. Dans de telles circonstances, la question de l'identité qui se donne désormais comme la résultante de la somme de plusieurs identités (identité plurielle occasionnée par le cosmopolitisme dans les villes aujourd'hui), est menacée dans le sens où ce sortilège constitue un frein à la reconstruction des individus et même, à une plus grande échelle, des groupes sociaux.

Se poser la question de la légitimité du langage de l'obscène, c'est voir en quoi il propose une approche différente de celle de la tradition au sens où l'applique le père et les « sujets », dans le combat dont la finalité est la reconnaissance de soi. Nous avons vu comment la construction d'une identité passait obligatoirement par le fait de voir en l'Autre une sorte de « mal-nécessaire » avec lequel on établissait les règles du jeu d'attirance et de rejet : « *C'est une illusion de croire que notre identité repose sur une entité unique, homogène, une essence qui constituerait notre substrat d'être. C'est une illusion au nom de laquelle, malheureusement, bien des exactions sont commises* »<sup>90</sup>

Ce qui pose problème dans ce système, c'est que la primauté de la tradition sur toutes autres formes de comportements que revendique le père, ne laisse pas la place à d'autres ouvertures, à d'autres formes de pensées.

Pour amorcer la marche vers une reconstruction de l'identité Noire, le discours de l'obscène contrairement à celui qu'énonce la tradition, recommande que les groupes sociaux qui veulent avancer, tiennent compte de l'existence des autres groupes qui eux-aussi ont amorcé leur marche en avant. Là où le discours de l'obscène apporte une nouvelle manière de penser la reconstruction contrairement à la tradition, c'est que lui pense la reconstruction en tenant compte de la culture Noire. Il préconise que les sujets s'en servent comme d'une espèce de carapace lorsque le repli sur soi est nécessaire à la préservation et à la défense identitaire, de ce que l'on est, et qu'à d'autres moments ces mêmes sujets puissent être

---

<sup>90</sup> Extrait tiré de l'acte du colloque du Congrès des SEDIFRALE, Rio, 2004.

capables de s'ouvrir aux influences extérieures ; qu'ils acceptent d'aller vers les autres ou les laissent venir à eux ; les assimilent ou se laissent en fin de compte pénétrer par eux. D'ailleurs, Foucault parle d'une reconstruction qui elle-même s'établit sur les ruines des anciennes bâtisses. Pour résumer, créer du nouveau, implique de compter avec l'ancien. C'est pourquoi d'ailleurs dans les romans, nous avons l'impression que ce que les personnages qui font l'obscène recherchent, c'est plus une occasion de donner ce qu'ils ont, plutôt que de tenter de prendre ce que les autres ont à leur offrir.

La question de l'obscène est d'autant plus légitime ici, du fait qu'elle oppose deux discours complètement à l'opposé l'un de l'autre ; mais qui pourtant se rejoignent dans le fait qu'ils tiennent compte, tous deux, de l'historicité. Il s'agit, en ce qui concerne la tradition, d'un côté de proposer un discours politique dont on établira les bases phalliques ailleurs que dans la relation qu'il a avec l'obscène ; et de l'autre, un langage intellectuel qui lui entend les lieux de la reconstruction, non pas comme des espaces clos, mais comme un moment où se conjuguent plusieurs sens<sup>91</sup>.

#### **- Les affinités, ou la construction des liens de l'Obscène**

Nous voudrions dans ce point, procéder à une sorte de schématisation des relations d'affinités ou de dissociations entre les différents actants présents dans les deux œuvres de Sami Tchak. Aussi, cette schématisation qui sera faite à partir des différents axes dont nous avons précédemment parlé, montrera de manière beaucoup plus explicite comment les œuvres mettent elles-mêmes sur pied le jeu de la reconstruction.

---

<sup>91</sup> Cette opposition, langage politique vs langage intellectuel, nous pouvons l'observer dans la majeure partie des travaux de Michel Foucault. Notamment dans ses deux cours de 1977-1978 et 1978-1979, dans lesquels il aborde aussi la question de la biopolitique.

C'est ainsi que sur l'axe du désir, les rôles des personnages et de l'objet « l'obscène », se définissent mutuellement. En ceci que si les personnages n'avaient pas la prétention d'exister autrement qu'à travers ce que leur dicte le pouvoir, nous ne parlerions pas d'obscène de leur part. Et inversement, si ce qui est entendu par le pouvoir comme étant obscène, était au contraire considéré comme un discours banal qui ne présenterait aucune menace, les actions des personnages ne représenteraient aucun intérêt. Le discours de l'obscène a donc ici la particularité d'être une revendication et sa présence seule suffit à fédérer autour d'une même cause, tous les personnages dont la vocation principale est d'être des Hommes capables<sup>92</sup>. Dans ce cas, l'obscène fait l'unanimité auprès de tous les personnages, en dehors du père, et est endossé par tous. C'est-à-dire que tous assument ce qu'ils sont sans le moindre doute ou le souci d'être rejeté par le père. Les centres d'intérêt sont donc les mêmes pour tous et chacun exprime un peu tout ce que les autres expriment.

Dans *Place des Fêtes* et *Hermina*, nous remarquons en effet, que ce que Greimas a appelé le vouloir d'un actant, est directement exprimé et revendiqué par un autre actant. En d'autres termes, ce que veut tel ou tel personnage qui fait l'obscène, trouve directement grâce aux yeux d'un autre. Dans ce cas, le vouloir devient collectif. Dans *Place des Fêtes* par exemple, nous remarquons que le « Fils », exprime en effet un vouloir qui est celui de sa cousine. Puisqu'il est amoureux d'elle, que celle-ci aussi veut être avec lui et que son oncle, qui est le père de sa cousine et le frère de son père, n'y voit aucun inconvénient, toutes les actions du Fils ne seront motivées que par ce seul vouloir.

Cependant, et il serait bon de le préciser, c'est que l'inceste dont on parle ici n'est pas à proprement parlé ce qui fait que le père du Fils voit dans cette action un acte obscène. Dans leur tradition sûrement, comme dans d'autres aussi d'ailleurs, il n'est pas rare que cousin et cousine se marient. Ce qui pose en effet problème au père, c'est que le Fils s'est octroyé le droit de le faire sans qu'il ne lui en ait donné l'aval (deuxième définition de l'obscène ; en cela qu'il serait un métadiscours sur la parole papale du père). Puisqu'il représente le pouvoir, aucune décision ne doit être prise sans son consentement. Si cela est malgré tout fait, ce sera considéré

---

<sup>92</sup> Hommes capables signifie ici, le sujet qui peut décider lui-même de poser tel ou tel acte selon sa propre perception et son propre entendement.

comme une forme de rébellion contre la figure du père et indirectement contre la tradition. D'où la transformation du vouloir du Fils, en acte obscène par le père. Ce qui est insupportable pour le père ici, c'est que celui qu'il considère comme étant sa propriété décide tout seul de poser un acte sans tenir compte de son avis. C'est pourquoi il marque le vouloir du Fils, du sceau de l'obscène.

Ce souci du collectif, nous le retrouvons aussi de manière abondante dans *Hermina*. Il n'est pas en effet rare, que tous les personnages semblent revendiquer le droit d'être obscène (première définition de l'obscène; en cela qu'il serait la représentation imagée /physique de la sexualité). De la famille Martinez à Heberto, en passant par les femmes qui permettent à Heberto d'affirmer sa personnalité, on remarque chez tous, une certaine volonté de se libérer par le sexe. En jouissant de leur corps comme bon leur semble, ils s'insurgent de ce fait contre toute idée de refoulement des envies qu'ils pourraient avoir. En laissant s'exprimer leur corps, ils laissent s'exprimer ce qui en eux fait qu'ils se considèrent comme des personnes à part entière. C'est de ce fait, toute la « société du roman » dans son ensemble qui souhaite que l'obscène devienne le seul mot d'ordre auquel obéissent les personnages.

L'axe du désir, est donc débarrassé ici de toute dimension individuelle. Les actes que posent les différents personnages, ne trouvent sens que parce qu'ils relèvent du collectif. Dans ce cas, la sexualité apparente qui semble se dégager des œuvres, n'est qu'une métaphore consistant à montrer comment des sujets en participant à un projet commun, sont susceptibles de devenir chacun maître de ce qu'ils font bien que participant à un projet collectif. En d'autres termes, ce qui fait qu'il y a du sens dans l'obscène dont font montre les personnages, c'est le fait que chacun d'entre eux contribue à son niveau à la construction d'une culture commune. C'est de la somme de ces contributions que naîtra le sens de l'obscène. On retrouve ici, ce qui prévalait au fondement de la tradition africaine : une communauté à travers laquelle le sens de la tradition émanait des différents apports des individus qui la composaient.

Cependant, ce serait se tromper que de penser que la sexualité qui, rappelons-le est en fait une métaphore, soit banalisée par ceux qui en parlent ou la pratiquent. Au contraire, la sexualité occupe une place importante dans la mesure où c'est elle qui permet au personnage de combler le manque qu'il ressent. Et ce manque, c'est l'autre, l'indispensable, celui sans qui il ne saurait se réaliser. Dans ce système, chacun est mû par un désir. Il y a par exemple chez Heberto, comme le besoin de combler ce manque, cette absence qu'il a des gens qui sont comme lui, qui le comprennent. Loin d'eux, il n'existe pas :

*Même la muse s'était évaporée comme les flaques d'eau dans les rues rôties de soleil (...). C'est alors qu'il se laissa envahir par le pouvoir du regard de l'enfant. Une nuit, il retrouva le goût d'écrire et traça une phrase dans son nouveau carnet (...). Cette phrase ne valait pas son pesant de mots, mais elle lui redonna l'envie d'écrire.*<sup>93</sup>

Nous voyons ici que Heberto a besoin de retrouver sa plume. Ce que va lui permettre le souvenir de Hermina. Même après son départ de l'île pour tenter de trouver des solutions à sa vie, cette absence qu'il a sera toujours comblée par le souvenir de Hermina. Ce souvenir, il le retrouve en décidant d'adopter une nouvelle stratégie, en explorant le regard nouveau de l'enfant : il va faire abstraction de toute la dimension que créent les tabous et imaginer l'île sous un angle neutre. Et c'est seulement à partir de là que renaît chez lui l'envie d'écrire.

Dans le cas du Fils, il n'y a pas de déplacement physique à proprement parler. Ce désir du savoir reste sur le plan purement cognitif.

Mais le plus important dans la schématisation des œuvres à partir de l'axe du désir, c'est qu'à travers elle nous percevons la tradition comme quelque chose qui se crée à partir de la contribution de chacun des membres qui compose la communauté. Elle n'est donc pas une chose statique et préétablie par un, ou quelques membres de la communauté. Les actes que chacun pose n'ont de sens que par rapport aux autres. Cet accord entre les uns et les autres, s'établit de manière mystique, mais aussi grâce au processus d'affiliation qui fait que les membres d'une même

---

<sup>93</sup> *Hermina*, p°14.

communauté aient aussi en commun un même ancêtre. Une personne disparue, qui pourtant continue de fédérer tout le monde. La tradition qui naîtrait donc de la proximité des gens qui ont en partage un même état d'esprit, serait donc ce que revendique l'obscène.

Dans ce cas, lire l'obscène selon l'axe du désir reviendra à trouver ce qui dans la métaphore construite autour de la sexualité, ferait que des membres qui ont en partage un même idéal, décident et veulent se réunir pour se construire ensemble un avenir commun.

Dans l'axe de la communication maintenant, entendu par là celui qui établit le rapport entre le projet des personnages principaux et tous les autres qui y adhèrent, nous relèverons le fait que chacun des actants se définira par rapport aux autres.

En effet, c'est le projet dont est porteur l'écriture de l'Obscène, à savoir élaborer à partir du corps une théorie qui pourrait emmener la tradition par un procédé socratique à se questionner elle-même afin que le sens du mot individu soit restitué dans sa plénitude dans le contexte négro-africain, qui donne aux personnages l'opportunité de s'exprimer. Et ceux-ci ne s'en privent pas. Cependant, même si tous les personnages participent au même projet, il faudrait tout de même relever le fait que leur parcours, du point de vue syntagmatique (du point de vue du déroulement linéaire) diffère d'un personnage à un autre.

En effet, chaque actant opère sur un plan différent. Nous allons ici séparer les actants en deux groupes : les personnages qui font le jeu dans les romans d'une part, et de l'autre, le projet dont est porteur l'écriture de l'obscène. Aussi, alors que les actions des différents personnages se situeront sur le plan pragmatique<sup>94</sup>, celles du destinataire (projet de l'obscène) elles, relèveront du cognitif<sup>95</sup>. On peut donc dire qu'il est plus intellectuel.

---

<sup>94</sup> Nous employons le mot pragmatique ici, pour montrer le fait que les personnages, sont plus soucieux de l'action, de sa réussite, que des considérations théoriques ou idéologiques.

<sup>95</sup> Cognitif est employé ici en ce qui concerne le projet de l'obscène, pour montrer que celui-ci est véritablement engagé dans un processus d'acquisition de la connaissance.

Mais aussi, parce qu'il n'agit que sur la dimension cognitive, de manière indirecte, le projet de l'écriture de l'obscène, fait office de sujet manipulateur. Dans le sens où, c'est lui en réalité qui pousse les personnages à adopter ce style de comportement. C'est aussi pourquoi nous dirons que ce qu'il lègue aux personnages ce n'est pas à proprement dit l'obscène, mais bien plus les modalités de connaissance ou d'acquisition de celui-ci. En d'autres termes, il place les personnages dans un contexte qui fera qu'ils pourront parler et s'exprimer comme ils le souhaitent. Mais le projet de l'obscène, est aussi un peu celui de l'auteur lui-même. Aussi, Sami Tchak parlant de son personnage et de son inclination au suivisme, relève dans une interview ce qui suit :

*Mes personnages ne sont pas des personnages forcément paumés, mais plus des gens qui se laissent emporter, qui suivent, pour certains par une sorte de résignation, pour d'autres par curiosité ou inconscience, mais dans tous les cas, c'est de cette manière qu'ils se retrouvent au cœur des secrets des autres, qu'ils voient et restituent le monde devant eux, dont l'impact sur eux devient peut-être l'élément qui les rend originaux. Leurs manières de réagir les singularisent mais aussi dévoilent, peut-être, ce qui en eux, chez-eux, est universel.<sup>96</sup>*

C'est ici que va entrer en compte ce que la sémiotique nomme « modalités » ; c'est-à-dire les conditions nécessaires à l'acquisition de l'objet de valeur : la Reconnaissance. Ces modalités qui se déclinent sous la forme d'un vouloir, d'un savoir, d'un devoir et d'un pouvoir, on les appelle des modalités d'actions.

Dans ce cas, les personnages des romans représenteront ceux qui héritent de l'obscène par la passerelle que leur offrent les différentes modalités. C'est pourquoi il est donc difficile de dissocier le projet de l'obscène, des différents personnages qui font véritablement corps avec lui. Bien que nous précisions plus en amont que le projet de l'obscène était une sorte de sujet manipulateur, en cela qu'il conduisait indirectement les personnages à participer à son vouloir, il en est aussi que ce projet ne serait rien sans les personnages. C'est d'ailleurs pourquoi, il reconnaît leur mérite et offre au Fils à la fin du roman, l'occasion de réaliser son rêve le plus cher : témoigner de sa jouissance dans le chapeau de la chanteuse

---

<sup>96</sup> Interview réalisée par Gangoueus Lareus. Sami Tchak parle de ses personnages à partir de son roman *Al Capone le Malien*.



Lââm<sup>97</sup> ; puisqu'il avait retrouvé sur la place des fêtes et près de sa cousine (près de quelqu'un qui partage le même rêve que lui), tout ce qu'il n'avait pas de par la proximité avec son père (avec le pouvoir).

Heberto, qui n'est pas en reste, est lui aussi remercié par le destinataire à la fin de *Hermina*. Il parachève les dernières pages de son roman en écrivant : « *Hermina, slip et soutien-gorge au bord dentelé, petite robe noire dans les rues de la ville, sans slip et nous étions heureux (...) et de nos instants insaisissables de bonheur, où l'amour était contaminé par les germes de la mort mais était l'amour.* »<sup>98</sup>

Dans ce cas, nous pouvons relever que le destinataire assume le rôle de juge, en cela qu'il récompense les personnages dans le fait qu'ils l'aident à réaliser son projet. Nous dirions que le projet de l'écriture de l'Obscène se réalise ici, grâce à la présence du mot 'amour'. En effet, dans le passage le narrateur l'utilise plusieurs fois et semble dire, que bien que les tabous aient miné la quasi-totalité de la société, il persiste encore un espoir : l'Amour.

Enfin, l'axe du pouvoir qui est déterminé par la relation entre l'adjuvant (le roman, l'obscène ou l'ironie) et l'opposant (les tabous, le père, les idées reçues), se définit exclusivement par rapport aux personnages donc le sujet.

Si l'obscène et l'ironie aident les personnages à atteindre leurs objectifs, l'opposant que représentent les tabous ou la tradition décontextualisée (celle du père), y fait obstacle. Nous pourrions aussi relever le fait que le conflit qui oppose l'adjuvant et l'opposant dans *Place des Fêtes* et *Hermina*, est surtout un conflit de génération qui se mue en conflit de valeur.

En réalité, l'âge du père qui est à peu près similaire à celui de ses préjugés, est une donnée fondamentale pour comprendre son enracinement dans ces mêmes préjugés qu'il trouve justes et qui sont remis en cause aujourd'hui par l'écriture de

---

<sup>97</sup> Lââm, une chanteuse française d'origine maghrébine, prononçait ces paroles dans sa chanson « *Ceux qui sont loin de chez eux* » : Je veux chanter pour ceux, qui sont loin de chez eux, et qui ont dans les yeux,, quelque chose qui fait mal, qui fait mal...

<sup>98</sup> *Hermina*, p°338.

l'obscène. C'est ce que nous voyons au début du roman *Hermina*. Les idées reçues (de qui ?), que colportent les habitants sur l'avenir incertain et sans espoir de l'île sur laquelle vit Heberto, sont battues en brèche par la prospérité sur cette même île de Federico Martinez le père d'Hermina. Cela témoigne aussi de l'urgence que les habitants auront de débarrasser la tradition de tout ce qui fait en somme, qu'ils doutent de leur avenir. Heberto, parlant de la réussite de Federico :

*Au lieu de suivre les pistes banalisées par son père, il avait choisi le plus compliqué : ne compter que sur ses compétences. « Je voulais me refaire, en partie, seul », se plait-il à rappeler à sa femme qui s'étonnait toujours qu'il n'eût pas profité de sa naissance pour devenir, lui aussi, ministre ou, au moins, directeur de cabinet. »<sup>99</sup>*

Ce qui est mis en avant ici, c'est la détermination d'un homme décidé à avancer en faisant abstraction de ce qui dans la tradition pose des barrières. Federico Martinez a opté comme stratégie, de tout renier avant de se réaliser. Non pas parce qu'il n'accordait aucune valeur à l'héritage de son père, mais parce qu'il voulait créer son chemin seul et ainsi apporter un témoignage de ce qu'il est possible de se Reconnaître sans que l'on ait nécessairement besoin de s'aliéner ou de tronquer sa liberté.

C'est d'ailleurs pour cette raison que Federico Martinez est l'idole de Heberto. Pas parce qu'il a réussi dans un espace où tout est « dénaturé », mais parce qu'il apporte la preuve qu'en décidant de vivre autrement dans un système dans lequel le pouvoir enseigne que sans lui il est impossible de se réaliser, une Reconnaissance et une affirmation de soi reste possible : « *Federico Martinez, homme ambigu, fascinait Heberto qui le prenait d'ailleurs pour son modèle.* »<sup>100</sup>

Cependant, l'opposant que représentent ici les idées reçues, n'est pas un véritable anti-sujet au même point que le sont le père et les tabous. Ce sont des actants qui ne développent pas à proprement parler une quête.

En effet, même si les idées reçues sont ici battues en brèche par les personnages dans les œuvres de Sami Tchak, elles n'imposent pas cependant qu'ils engagent avec elles un véritable dialogue comme ils le font avec le père ou comme nous le

---

<sup>99</sup> Idem, p°31.

<sup>100</sup> Ibidem, p°31.

verrons plus tard, avec les tabous. C'est pourquoi nous disions qu'elles ne constituaient pas de véritables anti-sujets. L'opposant, c'est celui qui développe une quête, qui met en place des systèmes qui freineront le sujet dans la réalisation de son projet. D'où la différence entre le père par exemple, et les idées reçues.

### **a) De la manière de questionner**

Décider de parler des modalités ici nous permettra de mieux représenter l'action des personnages quant à leurs différentes manières de questionner la tradition. En effet, l'introduction des modalités dans l'analyse du récit a notamment permis de préciser le schéma actanciel en lui donnant un plus large déploiement dans la perspective de construction d'une syntaxe narrative. Par définition, une modalité est ce qui modifie le prédicat d'un énoncé descriptif. Nous pourrions dire par exemple : « Les personnages de Sami Tchak sont obscènes ». Un énoncé surdéterminé donnerait : « les personnages de Sami Tchak aiment être obscènes ». Ce qui nous, placerait directement dans notre sujet.

Ces modalités peuvent se subdiviser en plusieurs sous-groupes qui tous cependant, feront état du procédé de psychanalyse de la tradition que nous opérons à travers les actions des personnages.

#### **- La modalisation du faire.**

La modalisation du faire se construit avec les quatre verbes que sont : vouloir-faire, devoir-faire, pouvoir-faire et savoir-faire.

Le vouloir permet de désigner les actions qui sont réalisées grâce au désir. Comme par exemple le fait que le Fils ait finalement eut un enfant avec sa cousine malgré toutes les injures de son père.

Le devoir-faire quant à lui, est lui aussi un vouloir, mais un vouloir au second degré. On parle du devoir lorsque le vouloir d'un sujet est suscité par le vouloir d'un autre sujet qui à son tour peut être destinataire. Nous pourrions par exemple parler du lien qui existe entre Heberto et Federico Martinez. Le père d'Hermina voudrait voir Heberto réussir comme lui l'a fait. C'est pourquoi il accepte de l'héberger. A son tour, Heberto fait tout pour ressembler à Federico Martinez car pour lui, il est un modèle de réussite. Nous pourrions de ce fait dire que le vouloir de Heberto est suscité par le vouloir de Federico. Federico dans ce cas devient à la fois sujet, car il s'agit de lui-même, et destinataire à la fois, puisqu'il est en même temps le but que veut atteindre Heberto.

Le pouvoir lui, montre que certaines actions dans le récit peuvent être déterminées par l'acquisition d'un pouvoir naturel ou surnaturel. On parle dans ce cas, de pouvoir-faire.

Pour caractériser cette relation, quoi de plus logique que celle qui lie Hermina à Heberto ? Elle est à la fois celle qui a le pouvoir de rallumer la flamme de vie chez Heberto, et par la même occasion, lui redonner l'envie d'écrire.

Enfin, il y a le savoir-faire. La majeure partie des actions dans les romans dont nous parlons ici, résultent d'une connaissance de ce que les personnages peuvent déployer comme stratégies pour arriver à leur fin. Le savoir-faire va s'exprimer souvent dans l'attitude des personnages à déployer un savoir,, une stratégie de combat ou de conquête de l'obscène ou de tout autre connaissance susceptible d'entraîner l'acquisition de l'objet de valeur : ce que nous avons appelé le projet de l'écriture de l'obscène. C'est-à-dire la Reconnaissance de soi.

Pour illustrer nos propos, quoi de plus représentatif que le cas de Heberto durant la conférence sur l'Homme noir ?

*Tout en parlant, il s'écoutait attentivement et éprouvait une sorte de fierté qui le rendait encore plus prolix. Ce qu'il disait semblait perdre à ses yeux tout intérêt, c'était la manière qui importait. Le maniement de cette langue, la maîtrise de cette langue plus que la profondeur de son discours, c'était la chose par laquelle il pouvait, dans cette salle, montrer que les petits-fils des bêtes sauvages avaient fait un bond de géant au cœur de la civilisation de l'Universel. Il avait un devoir dans cette salle : s'appropriier le podium, symboliquement pour briller de son intelligence et devenir le seul digne d'être écouté.*<sup>101</sup>

Cette conférence sur le thème : « Les zoos humains. Un retour à un pan honteux de notre gloire de colonisateurs », dont nous avons déjà parlé, est un sujet qui aurait certainement rendu le père du Fils dans *Place des Fêtes*, encore plus encre dans ses préjugés. Au contraire, elle offre à Heberto non pas l'occasion de se plaindre en s'affichant en victime, mais elle lui procure un podium sur lequel il déploie sa stratégie, libère sa langue et laisse sortir tout son délire verbal. Ce qui le préoccupe ce n'est pas ce qu'il dit, mais comment il le dit ; mais surtout l'opportunité qui lui est donné (par le roman) de se prouver à lui-même qu'il est capable de produire un discours dans lequel il s'auto-analyse, tout en analysant.

#### - **La modalisation axiologique.**

La modalisation axiologique sera nécessaire dans notre travail, dans la mesure où elle viendra interroger les différentes valeurs. En d'autres termes, elle vient poser la question de savoir si les valeurs entretenues par les idées reçues sont bonnes ou plutôt négatives pour le sujet qui veut s'établir comme individu ? Dans ce cas, la modalisation axiologique vient articuler le contenu bon versus mauvais. Elle permettra de ce fait, d'affecter les valeurs positives ou négatives aux éléments du monde négatif. C'est ainsi par exemple que la mort qui d'ordinaire est considérée comme étant un fait négatif, revêt des allures positives lorsqu'elle devient une délivrance pour celui qui l'attend.

Pour illustrer nos propos, nous choisirons le cas du « père » dans *Place des Fêtes*. En effet, ce que nous venons de dire s'applique parfaitement à son cas. Le « père »,

---

<sup>101</sup> *Hermina*, p° 81.

est manifestement heureux (enfin), de rentrer dans son pays pour y mourir puisqu'il avait tout raté, malgré sa nouvelle identité tricolore :

*Maintenant en matière de projet, papa, il aimerait seulement retourner dans son village juste pour y mourir, pas pour y vivre encore, non, pour mourir, comme les baleines qui, quand elles ont mal à l'âme au fond de l'océan, sortent s'échouer sur la plage, vidées de leur vie et de leurs angoisses. Alors, avec de telles obsessions dans la chair, papa, comme beaucoup d'immigrés usés par la vie et les soucis (...). Il (papa) sait que la mort, elle ne vient pas taper à votre porte pour dire c'est l'heure.* <sup>102</sup>

Nous lisons dans ce passage la honte du Père. Lorsque le Fils raconte que son père voudrait juste rentrer dans son village non pas pour y vivre, mais pour mourir, c'est une manière pour lui de montrer que son père reconnaît sa défaite. Il avoue avoir perdu en essayant de suivre une voie semée de tabous et dans laquelle il ne vivait pas pour lui, mais existait pour faire grandir le pouvoir des tabous. Et c'est ce mal être que le Fils représente avec cette transhumance des baleines qui elles, contrairement au père, décident d'aller mourir ailleurs en abandonnant à leur milieu naturelle c'est-à-dire l'eau, tout ce qui a contribué à rendre lourde leur vie. Elles au moins, elles meurent heureuses ; pas comme le père qui après toute une vie ratée, continue de se poser des questions sur sa propre mort. La comparaison que le Fils fait entre son père et les baleines, en ce que celles-ci en fin de compte sont plus heureuses que son père, nous la retrouverons tout au long du roman. Ce sera une manière pour l'écriture de l'Obscène, de toujours montrer la différence entre d'une part une vie rythmée par les tabous, et de l'autre, le geste qui consiste à se débarrasser d'eux pour connaître, même pour quelques instants, la joie d'être libre.

Nous voyons comment la modalisation axiologique à travers l'histoire du « père », sonne comme une espèce de fausse délivrance pour lui. Dans le sens où elle est vécue par le personnage comme une sorte de libération après une longue vie rythmée par les tabous, les idées reçues, les coups et les projets avortés.

---

<sup>102</sup> Place des Fêtes, p°13

## - La spatialisation

C'est une procédure qui nous permettra de retrouver dans les textes une organisation spatiale. Celle-ci nous donnera l'occasion de voir comment les personnages se comporteraient dans un espace où les effets pervers de la tradition n'ont plus d'emprise sur les personnages. Aussi l'espace et le temps nous permettront de donner du sens à nos récits.

Pour ce faire, la définition que donne Herman Parret sur ce qu'est la spatialisation nous paraît tout à fait appropriée :

*On ne se rend pas toujours compte dans ces approches de l'espace souvent naturalisantes et réductionnistes que la spatialisation est organisée à partir du corps, de ses vécus et de ses esthésies. La spatialisation est un dynamisme pathétique dont les thymies sont générées par une subjectivité incarnée. La sémantique des passions a suffisamment insisté sur le fait que, puisque le corps est un champ de forces moralisantes, la spatialisation ne peut être qu'affective, que tout espace comme lieu d'identité d'un sujet, est un espace signitif, symbolique, onirique, hallucinatoire, angoissant, intime ou étranger, un sens radicalement sémiotisé, certainement pas l'espace naturalisé de la physique et de la géométrie. Ce serait une percée remarquable de la sémiotique de pouvoir montrer comment toute spatialisation est essentiellement marquée par une temporalité intensément aspectualisée.*<sup>103</sup>

C'est pour cela que nous tenterons de définir et d'analyser les espaces dans *Place des Fêtes* et *Hermina* et montrer comment ces espaces surtout la place des fêtes, constituent les lieux par excellence où le corps du sujet est débarrassé de tout ce qui dans la tradition, fait qu'il n'accède pas à la Reconnaissance.

Si l'on conçoit avec Herman Parret que l'espace est la résultante du corps et de l'état affectif du personnage, il apparaît donc que l'espace ultime, que Greimas appelle l'espace 'zéro', ne peut être qu'un espace à partir duquel les autres espaces partiels vont être disposés. C'est-à-dire un espace dans lequel tous les personnages se retrouveront et s'accompliront : la place des fêtes. Ce que Michel Foucault dans une conférence de 1967 intitulée « Des espaces autres », nomme « espace hétérotopique ». C'est-à-dire un espace concret qui héberge l'imaginaire, comme une cabane d'enfant.

---

<sup>103</sup> Dans, *Spatialiser haptiquement : de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder*, publié en ligne le 16 août 2009.

La place des fêtes n'est pas à proprement parlé un endroit précis. C'est plutôt le lieu dans lequel se retrouve le personnage après qu'il ait réussi son projet. C'est-à-dire le lieu par excellence de l'obscène. Un endroit dépourvu de tabous où tout est désormais possible. Nous pourrions dire que Heberto atteint enfin la place des fêtes lorsqu'il a ses hallucinations et croit voir Hermina. La place des fêtes apparaît dans ce cas comme un espace symbolique.

Les deux récits semblent donc n'avoir que pour espace principal cette place des fêtes là. Car tout ce que les personnages font n'a pour but que le moment de cette jouissance où ils pourront enfin être ce qu'ils veulent.

C'est là aussi que les deux titres se rejoignent. Le premier, *Place des Fêtes*, se définit directement par lui-même dans la mesure où il prend directement le nom de l'espace par excellence. Le second quant à lui, *Hermina*, montre le parcours du personnage vers ce lieu. Vers le moment où il devient libre. Hermina étant rappelons-le, ce qui conduit Heberto à la matérialisation de ses désirs et donc se confond à l'obscène. Aussi, tous les deux participent donc du projet de l'écriture de l'obscène.

Cependant, il existe aussi d'autres espaces qui ne sont pas négligeables comme l'espace paratopique et l'espace utopique.

L'espace paratopique pourrait désigner tout l'univers que mettent en place les romans de Sami Tchak.

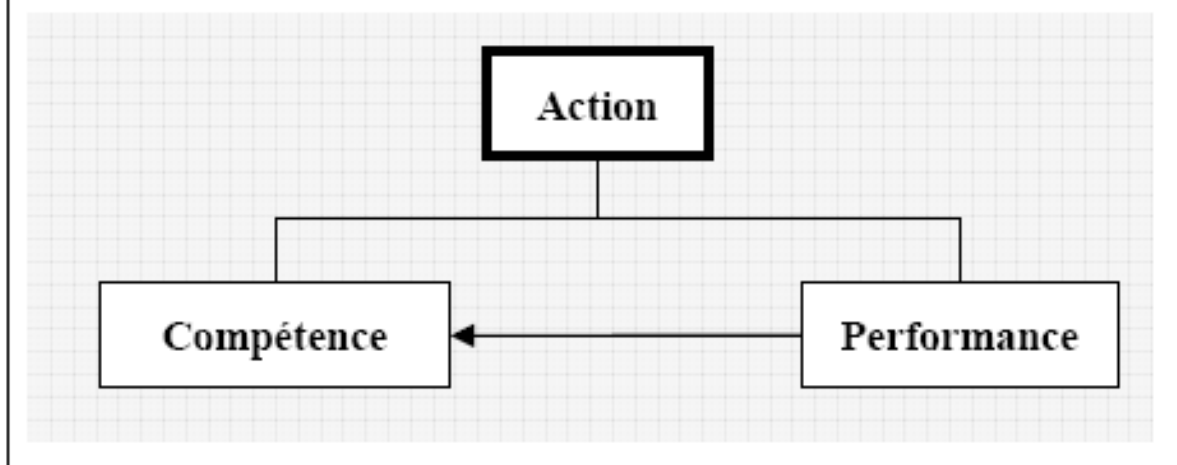
En effet dans les œuvres, les personnages n'obéissent qu'à leur propres règles : celles que leur dicte l'obscène. Dans ce cas, le roman devient alors un espace qui a ses propres règles. Greimas le définit comme étant un savoir-faire, il est ce quelque chose qui rend possible le faire. C'est-à-dire que le roman offre au personnage l'espace nécessaire pour qu'il puisse s'exprimer librement et pour qu'il puisse agir comme il le veut. Ce qui a pour finalité de nous conduire directement à la définition de la performance et de l'espace utopique pour introduire sa relation à la compétence.

L'espace utopique désignera l'espace de la réalisation de la performance. Il y a donc ici la problématique de l'action. Greimas définit cet espace comme étant le lieu où le faire du personnage triomphe de la permanence de l'être. En d'autres termes, le moment où les personnages prennent conscience du pouvoir que leur confère le roman.



## Figure 2 : L'action comme continu.

*Extrait de : COURTES, J., Analyse sémiotique du discours, 1991. p. 100.*



A travers ce schéma, nous avons voulu montrer par quel processus les personnages acquièrent leur nouveau statut. Ils commencent par poser un acte ou une action, c'est-à-dire qu'ils vont décider d'engager un dialogue avec la tradition ; dans un second temps, la performance, c'est-à-dire ici leur capacité à pouvoir tout mettre en œuvre pour que leur but soit atteint et enfin la compétence qui qualifie ici le niveau ou le degré de leur action par rapport au projet de l'écriture de l'Obscène.

### Chapitre III- L'ironie.

Il n'est plus rare de constater dans la littérature négro-africaine de la quatrième génération, une sorte de gai écrire que nous qualifierons de littérature d'« abène »<sup>104</sup>. Comme si les écrivains dans cette nouvelle ère de la littérature négro-africaine, entrevoyaient déjà les signes prémonitoires d'une littérature de la protestation qui atteint son point culminant avec la sexualité généreusement montrée, l'obscène dont le but est d'interroger sans se soucier de l'ordre établi. Affichant une volonté ferme de caractériser une Afrique frappée d'absurdité, ces romans dits d'« abène », entendent mettre à nu l'Afrique en postcolonie, en la plaçant sous le signe du désenchantement, du chaos, de l'hallucination et de la déhiérarchisation.

Notre argumentation dans ce dernier chapitre de la première partie, se propose d'une part d'interroger l'ironie qui se donne à lire dans les deux romans de Sami Tchak, et d'autre part, de voir comment celle-ci indexe consciencieusement les stéréotypes sociaux (les idées reçues) et fait considérer différemment les aspects insolites des réalités africaines.

Aussi, nous verrons comment *Place des Fêtes* et *Hermine*, concourent ensemble et de manière subversive, à susciter des interrogations concernant certaines traditions africaines acquises ou entretenues en période postcoloniale et qui persistent jusqu'à nos jours. A travers cette ironie, dans laquelle le rire occupe une place centrale, nous lirons, à rebours, comme une espèce de dénonciation et une volonté résolue de prétendre à une Afrique meilleure, débarrassée de toutes les entraves non-naturelles qui retardent son essor.

---

<sup>104</sup> Le mot « Abène », tiré de la langue Fang, désigne l'attitude de celui qui conteste ouvertement la parole de son aîné. Ce qui est assez spécifique dans ce mot, c'est qu'il n'est employé que par ceux qui pensent avoir une supériorité soit au niveau de l'âge, soit au niveau financier ou encore, au niveau intellectuel. Aussi la phrase : « Ô né abène » qui signifie littéralement : « tu ne respectes pas ton aîné », sera brandie par le pouvoir à chaque fois que quelqu'un aura la prétention de vouloir contester son hégémonie.

Notre intérêt pour l'ironie naît de ce que les personnages dans les deux romans l'utilisent à chaque fois qu'ils entendent tenir un dialogue avec tout ce qu'ils ne comprennent pas. Ce qui signifie, et nous fait comprendre qu'ils utilisent cette forme de communication pour aspirer à un avenir meilleur. Le rire, participe aussi de la définition de l'obscène. Puisqu'il n'est pas permis au fils de rire de la bâtardise du Père (Père ici dans le sens de celui qui dicte la parole, mais aussi celui qui prétend avoir le bon sens) même lorsqu'il a tort, quoi de plus évident alors que de manifester son désenchantement en riant, en se moquant de tout ce qu'il croit être dépositaire et qu'il considère comme des faits qui lui conféreront toujours le premier rôle sans qu'il n'ait besoin de se remettre en question ? D'ailleurs, Pierre Schoentjes disait à cet effet que : « *Tout ironiste est un idéaliste, en ce qu'il croit à la perfectibilité de l'homme : au moment même où il marque un rejet, l'ironiste exprime simultanément son adhésion à un monde parfait auquel il aspire ou dont il a la nostalgie.* »<sup>105</sup>

Nous pouvons retenir deux aspects dans cette explication que le critique donne de l'ironiste : d'une part que c'est un homme qui veut se sortir d'une situation négative pour se constituer dans toute son entièreté ; et d'autre part, elle signifie que par l'action de l'ironie, l'homme est susceptible de désenchanter un univers corrompu afin d'en faire jaillir ce qui autrefois, faisait qu'il était fier d'appartenir à ce même univers. Il y a donc ici l'idée que l'ironie aiderait le personnage à reconstituer la figure de l'humain. C'est en cela que nous voyons en elle un aspect non négligeable de cette reconstruction de l'individu en période postcoloniale.

Mais faire de l'ironie, qu'est ce donc ? La réponse à cette question, nous l'avons trouvé dans l'œuvre critique de Dominique Maingueneau. En effet, l'auteur entre autre d'*Analyser les textes de communication* ou de *L'énonciation en linguistique française*, nous dit que : « *Faire de l'ironie, ce n'est pas s'inscrire en faux de manière mimétique contre l'acte de parole antérieur ou virtuel, en tout cas extérieur d'un autre, c'est s'inscrire en faux contre sa propre énonciation, tout en l'accomplissant* »<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Points, 2001, p°87.

<sup>106</sup>Maingueneau Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2003(réédition), 245p. p.101.

Ces propos de l'auteur de « *Les phrases sans texte* »<sup>107</sup>, nous livrent ici une définition très appropriée du caractère subtil que nous souhaiterions prêter à l'ironie dans ce travail. Avant de débattre sur cette question, nous avons jugé utile de préciser un aspect des mots « énonciation/ énoncé » qui se trouvent au centre de cette définition de l'ironie que nous donne Maingueneu.

En effet, nous pouvons définir l'énonciation comme étant un acte individuel de production d'un énoncé, que l'on adresserait à un destinataire, dans certaines circonstances. Dans toutes les formes de communication, qu'elles soient orales ou écrites, on y retrouvera à chaque fois un énoncé et une énonciation. L'énoncé étant le résultat linguistique, c'est-à-dire, la parole prononcée ou le texte écrit, alors que l'énonciation représente l'acte linguistique par lequel les éléments de langages seront orientés et rendus spécifiquement signifiants par l'énonciateur, en vue de produire ledit énoncé. D'où d'ailleurs, certains se plaisent à dire que l'énoncé représente le « dit », alors que l'énonciation elle, est le « dire ». Pour résumer, c'est l'énonciation qui fait l'énoncé.

En somme, nous pourrions dire ici que le projet de l'écriture de l'obscène, représente l'énonciation et que les mots utilisés pour le décrire, sont à considérer comme l'énoncé. Ce qui est tout à fait plausible puisque l'énoncé a un caractère matériel en ce sens qu'il est perceptible par les sens (par exemple l'ouïe, dans le cas de l'oralité, et la vue, lorsqu'il s'agit de l'écrit). Mais ce qui nous fait dire par-dessus tout que les mots pour dire l'obscène représentent l'énoncé, c'est le fait qu'ils soient potentiellement reproductibles aussi bien oralement, que par écrit ou par toute autre forme de technologies modernes que nous connaissons aujourd'hui comme l'enregistrement analogique ou bien numérique.

Maintenant, et c'est là le plus intéressant dans ce que nous avons tenu à préciser en premier lieu, c'est que l'énonciation elle, qui représente le projet dont l'écriture de

---

<sup>107</sup> Paru aux Editions Colin, collection U Linguistique, 184 pages, ISBN 978-2-200-27670-6. Le livre porte sur l'énonciation aphorissante, dite également « aphorisation », que l'on peut définir très sommairement comme un régime d'énonciation qui présente un énoncé considéré dans une relation d'autonomie relative par rapport au texte ou à la déclaration dont cet énoncé serait extrait. Il entre donc de plein fouet lui aussi dans ce qui nous concerne ici.

l'Obscène est porteur, sera un élément beaucoup plus difficile à cerner. D'abord parce qu'il est moins matériel (c'est une idée, un projet), et ensuite parce que l'énonciation est susceptible de faire l'objet d'une enquête ou d'une déduction, bien que pouvant nous échapper malgré tout. L'énonciation, qui consiste en un acte individuel et unique, ne peut, par nature, pas être reproduite. Ce qui veut dire que l'énonciation, donc le projet de l'écriture de l'Obscène, constituera en elle-même le sens le plus haut de l'individualité, et en même temps, parce qu'elle est subversive, elle ne pourra être critiquée que par elle-même. Dès lors, l'écriture de l'Obscène devient un discours qui juge sévèrement les choses de la cité, de sa cité, pour pouvoir ensuite les améliorer.

Parce que se sont des choses qui la concerne et qu'elle tient en haute estime, l'ironie consistera de ce fait, à dire le sensible en créant un style de communication qui invitera le lecteur à participer au plaisir du texte.

## **A- L'ironie, ou la création de la communauté du rire.**

Parler de l'ironie dans la littérature en générale et celle négro-africaine en particulier, c'est soulever une problématique qu'il n'est pas souvent aisé de questionner. Car en effet, quel sens donner à l'humour ou le rire dont sont remplis aujourd'hui les romans issus de la quatrième génération ? Peut-on rire de tout comme le font les écrivains aujourd'hui avec la culture négro-africaine. Répondre à cette question ne nécessite pas que nous nous demandions si leur geste est acceptable ou pas, mais bien plus que nous recherchions ce qui est risible dans la tradition négro-africaine. En d'autres termes, de quoi rit la littérature de l'obscène ou comme nous l'avons appelé précédemment, la littérature de 'l'abène » ?

Si nous avons établi précédemment la difficulté qu'il y avait à tenir un métadiscours sur la tradition en postcolonie, définir un type d'humour dont on se servirait pour rire des choses qui la concernent, est une activité beaucoup plus périlleuse. Le rire dont il est question dans la littérature de la quatrième génération peut-il être nommé ? Cette question qui n'est pas inaugurale, avait déjà été traitée par des écrivains tels que Louis Cazamian (1906) ou encore Robert Escarpit (1960). Cependant, tous s'accordaient sur le fait que définir le rire ou du moins le catégoriser, est une chose très difficile à effectuer.

Conscient de cette difficulté, nous avons choisit d'interroger cet humour qui mêle à la fois obscène et dérision dans la littérature négro-africaine d'aujourd'hui. Aussi, nous tenterons de savoir si cet humour peut constituer une sorte d'humour que l'on attribuera à la littérature négro-africaine seule. Ce qui nous, permettra aussi de lire si cela s'avérait, dans cette procédure les prémices même d'une identité.

Sans vouloir porter atteinte aux travaux de Léopold Sedar Senghor (1964), qui établissait une différence entre le rire en Occident et celui qui se pratiquait dans la littérature africaine, nous lirons le rire dans ce travail comme un fait dont va se servir le personnage pour créer une communication au second degré sur les réalités qu'il vit. Nous nous situons donc, loin de la vision senghorienne qui stipulait que l'humour dans la littérature africaine relevait plus de l'affect que

d'une véritable démarche intellectuelle. Car s'il est avéré que cet humour qui traite de la tradition en passant par le corps peut permettre et susciter une prise de conscience et un renouvellement du personnage littéraire dans les romans africains-noirs, c'est que cet humour ou cette ironie, relèvera de tout sauf du simplement affectif. Mais qu'au contraire, elle participerait du dessein consistant à faire voir à la tradition ce qui en elle fait qu'elle ne soit plus le manche qu'elle représentait.

#### **a) Le sens de l'humour dans *Place des Fêtes* et *Hermina*.**

Parler du sens de l'humour dans ce travail implique, que nous établissions un rapport entre la part de vérité qui est incontestable dans les propos que tient le destinataire, et le fait que celle-ci soit constamment relativisée par la dimension humoristique et le rire (noir ?) qui l'accompagne. Ce qui motive ce travail aujourd'hui, ce n'est donc pas le simple fait que les destinataires s'adressent à la tradition, qui fait en sorte que nous nous intéressions à cette question. N'importe qui est capable de parler de la tradition tout en tenant un discours plausible et qui est susceptible de tenir en haleine certains lecteurs. Ce qui nous a poussés à nous interroger sur ces écrits, c'est surtout la dimension ironique qui semble se dégager de ces œuvres et qui en même temps, crée une certaine structure dans le développement de telle sorte que le discours dans l'écriture de cette génération fonctionne toujours un peu de manière cyclique : question posée à la tradition-argument obscène- ironie. Dans cette manière qu'a le discours de l'obscène de se structurer, l'ironie occupe une place très importante dans la manière où elle est utilisée par les deux parties : le destinataire qui interroge de manière obscène la tradition et la tradition elle-même qui, enracinée dans ses propres préjugés, répondra de manière ironique à ces mêmes questions que lui pose le destinataire. Cependant, nous pourrions établir ici deux formes d'ironies selon qu'elle est pratiquée par le père, ou bien par le Fils. Celle pratiquée par le père pourrait épouser cette structure : Discours à double sens = exemple ironique

qu'accompagne généralement un tabou= argument témoignant de la légitimité du pouvoir.

Pour expliquer l'ironie chez le père, nous dirons que celle-ci est utilisée lorsque ce dernier est mis devant son propre mode de fonctionnement. Ne pouvant répondre de manière directe aux questions posées car il se discréditerait lui-même, il essaye de faire naître chez le destinataire le sentiment qu'ils ont tous les deux une part de responsabilité dans le fait qu'il soit incapable de répondre à la question. Dans ce cas, sa réponse serait élaborée de manière à ce que l'un comme l'autre, aient l'impression d'avoir une part de responsabilité. L'ironie, ici, sert de ce fait à accuser.

Chez le Fils ou le destinataire à l'inverse, nous verrons un tout autre processus que l'on pourrait schématiser : Question à propos de la tradition = exemple ironique qu'accompagne généralement des propos obscènes = argument tiré de la réalité ou du vécu.

Ici, l'ironie chez le destinataire aura pour fonction de mettre le père dans la situation où il sera obligé de se regarder en face. Le destinataire, en l'occurrence le Fils dans *Place des Fêtes* par exemple, posera une question au père (tout en soupçonnant déjà et la réponse et les mots que celui-ci emploiera). Ensuite, il prend exemple sur l'un des résultats qu'a donné une décision que le père a prise. Il termine enfin sur une matérialisation concrète et palpable de cette décision qui n'a fait que créer le chaos dans la famille :

*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'as 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. Certaines, eh bien, elles font des enfants sans en connaître le vrai père. D'ailleurs, si tu veux parler de traditions, parlons-en, papa !*<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> *Place des Fêtes*, p°63.



L'ironie du Fils, comme nous le disions, est donc utilisée ici, pour emmener le père à se remettre lui-même en question. Et c'est seulement à partir de cela qu'il pourra commencer sa propre rééducation.

Si la première sert à maintenir les choses dans le même état, en cela que le père renvoie systématiquement le destinataire à se demander s'il n'est pas lui aussi en partie responsable du déroulement des événements, l'ironie chez le Fils participe de la construction de l'individu. Il y a chez lui, le souci de se libérer du joug de son père certes, mais aussi l'envie de faire sortir ce même père des fausses idées dans lesquelles il se trouve enfermé. Nous lisons une fois de plus ici l'idée selon laquelle l'écriture de l'obscène tient compte de toutes les parties pour se réaliser. Le père étant un Autre, le Fils a, de ce fait, besoin de lui pour s'accomplir. Et ce, quelque soit leurs différends. Le but du Fils n'est donc pas de paraître comme une espèce d'enfant perdu devant la tradition et aux yeux de son père. Le rire qui le caractérise en dit long sur ses véritables intentions : « *Il y a dans le rire des vertus secrètes d'inquiétude et de lucidité. Un homme qui rit, ne peut pas rester bien longtemps un salaud.* »<sup>109</sup>

Mais cette ironie dont nous parlons, peut aussi contribuer à la compréhension du projet de l'écriture de l'obscène.

Nous retrouvons dans les œuvres de Sami Tchak, une étroite collaboration entre d'une part les sujets qui concernent le statut de l'homme noir et en même temps, l'importance de ces mêmes sujets qui s'accompagnent d'un ton ironique certainement utilisé pour ne pas précipiter le lecteur dans la passion puisqu'ils lui parlent des choses qui le touchent directement. L'ironie dont usent les œuvres de Sami Tchak est donc utilisée comme nous le disions plus en amont, d'une manière telle qu'elle atténuera le sentiment selon lequel l'auteur chercherait à saper les coutumes africaines, et de l'autre pour inviter le lecteur lui-même à faire corps avec l'intitulé. Concernant la première raison pour laquelle l'ironie est utilisée par

---

<sup>109</sup> Robert Escarpit, *la phrase culte Longtemps*.

l'auteur, nous dirons que cela est dû au fait d'abord qu'il ne cherche pas à gêner le lecteur en lui présentant de manière crue les choses telles qu'elles se présentent. Dans ce cas, nous dirions que l'ironie présente dans les œuvres de Sami Tchak, constitue un genre de détournement contre certaines critiques qui voudraient prendre au pied de la lettre tout ce que dit l'auteur. Pour se faire, le narrateur a trouvé le moyen d'interroger le lecteur sur les points noirs de la tradition, sans s'adresser directement à lui. Il passe par le père. Ainsi, le lecteur a l'impression que les propos ne s'adressent pas à lui, mais plutôt au père avec qui le Fils discute. Ainsi, n'étant pas mis dans la situation où il serait obligé de trancher tout de suite, l'ironie dans *Place des Fêtes* et *Hermina* cherche à créer une certaine convivialité avec le lecteur.

La méthode que les œuvres utilisent est toute simple. Elles partent d'une situation personnelle (celle du père) pour interroger la tradition à travers elle. Ce qui a pour conséquence de rendre les difficultés du père plus amusantes et moins sérieuses. De ce fait, les propos tenus, qui rappelons-le sont vrais et entrent parfaitement dans l'ère du temps, trouvent grâce aux yeux du lecteur puisqu'ils le placent lui aussi dans la situation de celui qui interroge le père. Dès lors, au lieu d'être une corvée pour le lecteur, la littérature de « l'Abène » devient une littérature dans laquelle le lecteur interroge la tradition tout en s'auto-interrogeant. Mais tout ceci part du fait que le narrateur a su juxtaposer des vérités historiques et un certain niveau d'amusement qui fait que le tragique n'est plus fait que de ce côté négatif. Il s'agit bien plus d'une manière intellectuelle d'inviter le lecteur à se poser les bonnes questions : « *Ma folie des mots, pour faire réfléchir à nos maux, nos maux d'Africains, pour chanter nos exploits, nos exploits d'Africains, pour imprimer nos pas, nos pas d'Africains, en riant souvent, et parfois en grinçant des dents. Trop changeantes mes humeurs, mais bah...* »<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> Propos tirés du Blog : Afrique, mon pleurer-rire. Le titre du blog est lui-même inspiré du célèbre titre du roman « *Le pleurer-rire* » de l'écrivain congolais Henri Lopes.

Rechercher ce qui fait rire dans les œuvres de Sami Tchak, passe d'abord par la distinction des deux degrés du rire que l'on peut retrouver dans les œuvres. Aussi, nous allons dans un premier temps, exposer une situation que nous qualifierons d'humoristique en cela qu'elle met en scène un personnage dont on sait qu'il n'a absolument pas les moyens de faire ce dont il parle. Dans un second temps, nous montrerons comment les mots dans les romans vont dépasser la simple limite de l'humour et accéder à un stade beaucoup plus intellectuel que nous nommerons l'ironie. Dans ce cas, nous prendrons l'ironie comme un niveau évolué de l'humour. L'humour devient de ce fait de l'ironie au moment où le destinataire décide de lui conférer un second niveau afin d'établir une discussion entre lui et le destinataire. Cette ironie, est aussi la cause de l'écriture de l'obscène.

En effet, nous pouvons découvrir dans *Le plaisir du texte* de Roland Barthes, comment le processus d'écrire ou encore l'acte d'écrire peut procurer à l'écrivain une certaine jouissance d'ordre esthétique capable de le conduire au délire de la forme. L'écriture devient alors le lieu où se décline l'expérience profonde de la liberté. Dès lors, l'audace de l'ironie à travers l'écriture de l'obscène peut soit « nous ouvrir à la fatalité du monde », soit au contraire, nous faire connaître ses multiples richesses.

Nous retrouvons dans cet aspect, et le fait que le Fils produise son discours alors qu'il est confronté aux réalités de l'ailleurs européen pour cause de l'immigration, les marques d'une œuvre littéraire africaine en postcolonie, fonctionnant comme la mémoire d'un chaos extérieur et intérieur. Celle-ci met en œuvre une structure de représentation, une scénographie du réel dont les raisons participent d'une certaine volonté de dénoncer, du moins scripturairement, afin de créer une intertextualité plus ou moins consciente entre le réel et la fiction. Ce qui ne manquera pas de stimuler certaines critiques :

*Avec la nouvelle génération d'écrivains (...), il se joue au niveau de l'écriture, une révolution pacifique de déstructuration qui, en même temps qu'elle brouille l'identité africaine des textes, fait éclater les*

*frontières des genres et, surtout du roman, procède à un émiettement continu du récit et à une implacable violence exercée sur la forme.* <sup>111</sup>

- **L'ironie dans *Place des Fêtes***

C'est ainsi que dans *Place des Fêtes* par exemple, le narrateur (le Fils) raconte ce qu'a été la vie de son père depuis qu'il s'est aperçu qu'il avait tout raté. Ce même père a décidé de partir de l'Afrique pour s'installer en France pour certaines raisons sociales. Il y fonde donc une famille et espère éduquer ses enfants selon les coutumes africaines. Après s'être rendu compte qu'il ne concrétisait aucun de ses projets, il change radicalement de stratégie et diabolise dorénavant une France qu'il avait encensée jusqu'ici. Son seul but à présent n'est plus celui de réussir en France, mais bien plus celui qui consiste plutôt à imposer à tout le reste de la famille ce qu'il appelle les vraies valeurs africaines. Le père a des atouts qui jouent pourtant en sa faveur. Il est le chef de la famille, il a l'autorité et souhaite que ses enfants le confortent dans son rôle de chef de famille. Cependant, ces atouts ne suffisent plus à la réalisation de son projet. Le problème c'est qu'il a entrepris d'éduquer ses enfants à l'africaine sans tenir compte du contexte. La tradition africaine ne peut avoir le même pouvoir dans une situation dans laquelle elle est confrontée à une autre qui lui est diamétralement opposée. Et le Fils ne rate pas d'ailleurs l'occasion de se moquer de lui à ce sujet. Il en est conscient lui-même aussi puisque dans son délire, il se met à trouver des complots contre lui partout et désigne la France comme seule responsable de ce qui lui arrive. Ce contraste entre ses ambitions alors qu'il n'a rien fait pour et la situation dans laquelle il rend tout le monde responsable de sa défaite, est d'un comique saisissant. D'ailleurs, le Fils le commente avec beaucoup d'humour et de réalisme : « *Et puis, papa, quand il te cause des Arabes, qu'est ce qu'il ne dit pas ? Il est allé jusqu'à dire que ce sont les petits Arabes qui ont encouragé les petits Noirs à devenir des voleurs. Sinon, avant, c'étaient les Arabes seuls qui volaient, parce que les Noirs avaient peur de la prison.* »

112

---

<sup>111</sup> Sélom Komlan Gbanou, *La fabrique de l'informe*, N°75, été 2004 : Les formes transculturelles du roman francophone. Sous la direction de Josias Semujanga.

<sup>112</sup> *Places des Fêtes*, p°37.

Enfin, l'ironie est certainement après « la sexualité des mots », ce qui fait le plus sens dans les deux romans qui nous occupent dans ce travail. Tant, tout ce qui sort de la bouche des personnages dits obscènes, est toujours dans la plupart des cas, plein de ce petit titillement dont ils arment leurs mots pour toujours pousser la tradition dans ses dernières limites. Mais cela peut s'expliquer aussi par le fait que, comme le disait Roland Barthes, « *L'ironie, c'est la question que le langage pose au langage* ». Aussi, l'ironie que l'on retrouve à travers la langue de l'obscène, vient-elle poser l'ultime question à la tradition : celle de l'individu et de sa place dans les sociétés africaines.

L'ironie mordante à travers laquelle se reconnaît le Fils dans *Place des Fêtes*, lui sert à déconstruire l'univers traditionnel de son père. Ce style contribue ainsi à créer une certaine indétermination dans la narration puisqu'il prive indirectement le lecteur de certitudes en dévoilant de facto le monde comme une sorte d'ambiguïté. Et c'est aussi en cela qu'il s'adapte parfaitement à une langue qui entend combattre un système qu'elle juge corrompu. Le discours ironique révèle le caractère fuyant et ambigu de la réalité africaine ; d'où son opacité. Il provoque le questionnement en suspendant toute résolution. Ainsi, l'ironie qui est facteur d'incertitude du récit, contribue-t-elle aussi à la nouvelle éducation du sujet négro-africain.

Pour mieux nous imprégner de ce style, nous avons choisi de lire quelques extraits tirés de *Place des Fêtes*. Ce premier roman, plutôt que le second (*Hermina*), parce que c'est celui qui est le plus représentatif de ce souci d'interrogation de la tradition par le discours de l'obscène. *Hermina*, est beaucoup plus axé sur les questions du comment devenir justement cet Homme capable que le sujet voudrait atteindre. On retrouve cette ironie dans tout le corpus. Les personnages l'utilisent le plus souvent pour briser les idées reçues, mais aussi pour montrer l'obstination de la tradition à toujours lire ailleurs qu'en elle-même, le mal qui la ronge. Le Fils, parlant de son père, fait l'analepse qui suit : « *Papa par exemple, eh bien, papa quand il pète dans le lit et que maman s'en plaint, parce que, il ne faut pas croire, le pet d'un Noir, ça pue aussi, eh bien, mon paternel, il dit que c'est la France qui le fait péter pour pouvoir le classer dans la catégorie des in-intégrables pétomanes.* »<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> *Place des Fêtes*, p°35.

La particularité de l'ironie dans *Place des Fêtes*, ou du moins ce qui l'annonce, c'est le « *Il ne faut pas croire* » que le Fils utilise à chaque fois qu'il va plaisanter sur les choses qui concernent son père.

En effet, nous avons voulu lire dans ce « *il ne faut pas croire* » une manière pour le personnage de se reconnaître aussi lui-même indirectement dans la bêtise de son père. Il est Noir, et reconnaît, contrairement à son père qui lui tente de trouver une raison à sa bouffonnerie, qu'il a aussi une part de responsabilité dans ce qui lui arrive. Ce qui montre qu'il est dans de bonnes prédispositions pour avancer ; du moins intellectuellement parlant. Le Fils, parlant de lui : « *Donc, moi je ne suis pas mieux que ces gens-là, seulement je prends conscience, c'est pour ça. Et parfois, quand tu prends conscience et que tu ne la fermes pas, on dit que tu trahis ta communauté, comme si ta communauté ne t'avait pas déjà trahi en étant ce qu'elle est, c'est-à-dire du bordel.* »<sup>114</sup>

Le « *il ne faut pas croire* » le place donc lui-même, en tant que sujet faisant partie du même système qu'il critique et assurément, assujetti malgré lui aux défauts de la tradition qu'il condamne. L'ironie dans ce cas, est utilisée aussi pour obliger le père à regarder la vérité en face, mais surtout à la relativiser. Le Fils, parlant de la prétendue vertu des femmes du village : « *Ses deux femmes (les femmes de l'ami de son père), c'est des femmes de chez lui, qui le traitent comme un roi. Mais il ne faut pas croire ; elles font des choses dans son dos, surtout la mère de mon défunt Malien et ami.* »<sup>115</sup>

Dans ce passage, nous pouvons relever un autre fait sur lequel l'ironie vient rire : cette fascination que le système phallocrate a pour le pouvoir. Même lorsqu'il ne le mérite pas. Le père de son ami Malien, sensiblement dans la même situation que le père du Fils, aime garder autour de lui des gens qui le traitent comme s'il avait réussi alors qu'il n'en est rien. Il participe ainsi d'un carnavalesque sur lequel nous ne manquerons pas de nous attarder dans les chapitres à venir. L'ironie dans ce cas, vient rire de cette manie qu'a le père de toujours vouloir s'institutionnaliser en grand chef même lorsqu'il ne le mérite pas.

---

<sup>114</sup> Idem, p°169.

<sup>115</sup> Ibidem, p°156.

## - L'ironie dans *Hermina*

Dans *Hermina* en revanche, on retrouvera l'ironie à travers la manière qu'aura l'auteur de décrire la situation d'Heberto. L'ironie dans l'écriture qui nous occupe ici, nous est donc révélée comme double. Alors que celle pratiquée dans le premier roman de Sami Tchak, *Place des Fêtes*, ne se focalise que sur le personnage du père et des choses de la tradition, le second roman de l'auteur, *Hermina*, décidera de rire du personnage qui est lui-même au fondement de cette écriture du rire. Comme pour montrer que celui qui entend questionner la tradition en ironisant sur les choses dites sacrées, doit accepter lui-même aussi que l'on puisse se moquer de lui. En d'autres termes, accepter la critique, quelque soit son genre, est l'une des premières prédispositions pour un esprit qui veut grandir.

C'est ainsi que tout le roman *Hermina* ne sera raconté qu'à travers les rêves d'Heberto. Ces rêves seront l'opportunité de rire de la naïveté du personnage, mais aussi du caractère juvénile de ses actes. Sami Tchak nous présentera de ce fait un personnage qui tantôt réfléchit et parle comme un adulte (le passage des zoos humain p°183 à 206), et qui dans d'autres situations, se laisse embarquer aussi facilement qu'un enfant (il accepte de suivre Ingrid dans un autre pays). C'est à travers ces deux facettes du personnage principal de la seconde œuvre de l'auteur, que nous lirons le rire dans *Hermina*.

En effet, comme pour le « *il ne faut pas croire* » annonçant l'ironie dans *Place des Fêtes*, il y aura aussi dans *Hermina* quelque chose qui précèdera le rire. C'est ainsi que le « *slip et le soutien-gorge rouge aux bords dentelés* » que porte Hermina, annoncera le caractère naïvement obscène des pensées du jeune homme.

Heberto, courbé sur les pages vierges et blanches de son roman, incapable d'écrire la moindre ligne, imagine Hermina à travers des scènes dignes de l'imaginaire d'un enfant : « *Hermina ressortit des toilettes, elle était nue et tenait dans la main gauche son slip et son soutien-gorge au bord dentelé.* »<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> *Hermina*, p°29.

Ou encore : « *Quand il décrocha, il perçut la voix qu'il associa tout de suite au soutien-gorge rouge au bord dentelé, image qui lui coupa le souffle.* »<sup>117</sup>

L'ironie ici, donne aux propos tenus par Heberto, un certain caractère juvénile qui en fin de compte, atténue et relativise l'Obscène. Le relativise, parce que ces mêmes pensées, le jeune homme les tient aussi vis-à-vis de Lourdès, la mère d'Hermina et la femme de celui qui fait un peu office de père pour le jeune homme, Monsieur Martinez. Ainsi, il s'établit directement le rapport qu'il y aura entre l'ironie juvénile, l'Obscène et la tradition : Le but de l'écriture dans le nouveau roman négro-africain postcolonial, est de créer un personnage qui renvoie toutes les caractéristiques de la figure de l'humain. Or, pour qu'une reconstruction soit possible, il faudrait que l'éducation soit repensée dès l'enfance ; avec ses tâtonnements, ses hésitations, son infantilité (un esprit que les tabous n'auront pas achevé de façonner). Aussi, l'ironie vient apporter le sentiment que les propos tenus par un personnage qui en définitive n'est ni réellement un enfant, ni encore vraiment un adulte accompli, sont à relativiser et à analyser sans tenir forcément compte des tournures puisqu'elles sont censées être maladroites. Ainsi, le caractère innocent que renverra cette image fera que le lecteur ne se focalise pas seulement et simplement sur l'obscène en buttant sur le premier terme sexuel qu'il lira. Au contraire, il sera dans de bonnes prédispositions pour analyser la véracité du discours de cet enfant ( ? ) ; enfant, dont on dit parfois que la vérité émane souvent de sa bouche.

Le rire que nous inspirent les rêves de Heberto a donc vocation d'atténuer la gravité des propos qu'il tient sur la tradition. Il témoigne en effet d'une autre jubilation par rapport à ce qui est établi. L'ironie ici, vient défendre l'idée selon laquelle nous serions dotés d'une égale propension à se réjouir de l'existence. Se mettre à l'écoute des rires, revient donc à éviter à la tradition de se prendre trop au sérieux, et lui demander de ne pas oublier que si elle ne se réévalue pas elle-même, son rôle deviendra dérisoire face aux exigences du moment et à l'opacité du réel. Le sérieux a de ce fait besoin du rire pour ne point tomber dans le ridicule de la gravité, de ce sentiment d'urgence totale qui semble tenir au cou le père dans *Place des Fêtes*.

---

<sup>117</sup> Idem, p°169.



Nous pourrions lire toute la mesure de cette thèse dans un ouvrage, *L'art de la joie : essai sur la sagesse*<sup>118</sup>, de Nicolas Go, que nous résume ici le blog nommé La Procure :

*Pour l'auteur, la joie est au désir ce que la vérité est à la raison : une nécessité et une exigence. Assumant la finitude de l'homme, la barbarie et le mal, opposant une puissance silencieuse aux déchaînements de la violence et rappelant la perfection dont l'homme est capable, la joie, à la fois la liberté, sagesse et rire, se conçoit et se pratique dans le présent.*

Ici, nous voyons donc qu'il n'y a point de vérité et de raison, sans une dose de joie, de frivolité qui n'enlèvent assurément rien au sérieux de ce dont on parle. Mais qui au contraire, contribuent à garder une certaine distance vis-à-vis des sujets abordés ; en les relativisant par l'ironie et le rire.

---

<sup>118</sup> Nicolas Go, *L'art de la joie : essai sur la sagesse*, le livre de Poche, 2012.

## **B- Visée, conversion et dessein ultime de l'obscène dans la déclinaison de la tradition.**

La conversion implique que l'on abandonne ce à quoi l'on croyait pour tenter de reconstruire un univers que l'on juge peu propice à l'éclosion d'une véritable figure de l'humain. Elle consistera pour les personnages dans les œuvres de Sami Tchak, à remettre en question toute la morale présente dans la tradition. C'est dans ce cas que se convertir, reviendrait à se poser la question du tri. Aussi, la question de savoir ce qui pour les personnages est bon ou non à prendre ou à garder en poscolonie, reviendra systématiquement dans cette partie. Encore une fois, nous n'insisterons jamais assez sur le fait que ce n'est pas toute la tradition qui est remise en cause par le langage de l'obscène. Mais bien plus, les habitudes qui se sont installées quelques temps avant, mais surtout après les indépendances. C'est pourquoi aussi, nous verrons que les personnages ne s'attaquent qu'aux traits de la coutume qui les empêchent d'être eux-mêmes. Et ce, non sans logique comme nous l'avions précédemment montré avec le procédé socratique que le Fils utilisait pour discuter avec son « papa ».

Cependant, la conversion a un risque. Celui en effet de voir le personnage qui la pratique être dans la vie de tous les jours, constamment obligé de se justifier, d'assumer les conséquences des actes posés comme le font en effet, les personnages dans les deux romans.

Nous reviendrons dans ce dernier grand point sur les problèmes d'altérité entre d'une part la tradition et le sujet négro africain, et d'autre part, sur le langage de l'obscène et ce que cela implique pour les personnages d'en faire usage. Aussi, tenterons-nous de montrer comment à travers cette espèce de remise en cause de la tradition, l'obscène pourtant blasphématoire, va réussir à créer un personnage qui épouse tous les critères de l'individu.

Pour se faire, le rapport que l'obscène entretiendra avec l'altérité dans le processus de création d'une nouvelle figure de l'humain, sera un atout plus que de taille dans

un contexte poscolonial confronté à la violence et à l'oligarchie du pouvoir. C'est pourquoi, la langue de l'obscène occupera une place importante dans cette partie, en cela qu'il se trouve en même temps au point de départ, comme au point d'arrivée, de la conversion.

Aussi, parlerons-nous véritablement de transgression de la tradition africaine dans les textes de la quatrième génération. Ici, l'argumentation sera à considérer comme double. C'est pourquoi nous précisons que comme en Occident quelques temps auparavant, ces œuvres dites obscènes dans la littérature produite en période postcoloniale, sont créées lorsque la plupart des enfants de l'Afrique ont le sentiment que malgré leur travail, ils restent toujours les seuls à ne pas vraiment décoller à l'échelle mondiale. Ce sont là, les signes du vent nouveau qui souffle désormais sur les « fils » de l'Afrique. Un vent similaire à celui qui souffla durant cette fameuse nuit où l'on déclara que Dieu était mort. Ce style langagier sur lequel s'accordent « *les enfants de la postcolonie* » comme aime à les appeler Waberi, est comme le dit Foucault, un outrage qui n'outrage plus personne : « *Une profanation dans un monde qui ne reconnaît plus de sens au sacré, n'est-ce pas à peu près cela qu'on pourrait appeler la transgression ?* »<sup>119</sup>

En effet, le langage de la sexualité dans ce qu'il a de plus extrême, avait déjà été tenu par un Marquis de Sade dans une de ces fameuses nuits où tout ou presque, nous pousse à nier l'existence d'une entité suprême (la tradition) qui régirait tout et à laquelle on devrait se soumettre. Dans un tel contexte, tous les gestes s'adressent à cette inexistence, cette absence, dans un blasphème qui la désigne. Qu'est ce qui pourrait mieux rendre compte de ce profond besoin de se constituer en figure libre et autonome, que ce vent nouveau que l'on sent caresser la nuque de la tradition et du sacré dans un contexte négro-africain où le pouvoir tend à vouloir récupérer tous les méfaits de la colonisation, que cette transgression qui s'appelle l'obscène ?

En effet, l'une des nombreuses préoccupations dont traitent les écrivains de la quatrième génération, reste celle consistant à briser l'autorité de tout ascendant

---

<sup>119</sup> Michel Foucault, cité par Corinne Maire, in *La dynamite de l'obscène et le hic de la perversion*, <http://www.litterature-poetique.com/>

moral ou physique qui voudrait s'institutionnaliser comme étant la seule parole. En cela, la conversion impliquera aussi que le personnage qui la pratique ne puisse pas se vanter d'appartenir à tel ou tel groupe. A ce sujet, Sami Tchak lui-même répondait à la question en précisant qu'il était impossible que les nouveaux écrivains africains puissent se vanter d'appartenir à un groupe bien précis puisque la littérature elle-même, est universelle : « *Comme la littérature, 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.* »<sup>120</sup>

Ce que les mots de l'auteur ici veulent dire en réalité, c'est que la patrie, comme l'est le statut d'individu, est quelque chose qui doit se construire, et s'adapter selon les différents changements qui surviennent. Les politiques créées en période postcoloniale visant à dissuader toute entreprise de rébellion, ne sont pas les véritables problèmes. Ce qu'il faut, c'est créer un nouvel ordre d'idées. Penser différemment. L'auteur de *Hermina* accorde pour ainsi dire, beaucoup d'importance à ce dépassement pour parvenir à la création totale de la figure de l'humain dans le contexte négro-africain. Nous retrouvons la mesure de ceci dans la bouche de Heberto : « (...) *Dans une île comme la notre, ce n'est vraiment pas d'un changement politique qu'il faudrait parler, mais de la création d'un autre type d'homme.* »<sup>121</sup>

Un homme bien évidemment que l'on doit saisir à travers ses transgressions et sa manière de s'exprimer.

Ce que nous allons voir à travers les deux sous-points qui vont suivre.

---

<sup>120</sup> *Place des Fêtes*, p°22.

<sup>121</sup>*Hermina*, p°21.

### a) Du trauma, à la conversion.

L'opposition entre l'obscène et la tradition est telle, qu'elle est désormais irréductible. Elle ne laisse pas de place à la fusion. Il s'agira dès lors pour l'écriture de l'obscène, de convoiter une contradiction, et c'est cela qui fera sa beauté et sa spécificité dans le contexte postcolonial. Sachant que la fusion entre la tradition ou le pouvoir et l'écriture de la contestation est quasiment impossible, l'enjeu de l'écriture de l'obscène sera de courtiser la tradition tout en affirmant son caractère et en cherchant à s'imposer elle aussi en tant qu'individu.

Ce qui nous, fait penser à ces mots de Hölderlin : « *Pareilles aux querelles des amoureux sont les dissonances du monde. La réconciliation est au milieu du conflit et tout ce qui est séparé se retrouve. Dans le cœur, les artères se séparent et se retrouvent et tout est vie, une, éternelle, ardente.* »

Aussi, la relation entre la langue de l'obscène et celle de la tradition, sera-t-elle faite d'un subtil mélange de fidélité et d'infidélité, de mots crus et du besoin d'être sentimental<sup>122</sup>.

Nous allons tenter dans ce sous-point, de procéder à une description des registres de la langue présents dans les deux romans de l'auteur. Aussi, s'agira-t-il de lire les différents niveaux de langue que l'on retrouvera chez les personnages qui font l'obscène ou qui vont contre ce qu'énonce la tradition, dans le but de montrer leur non-assujettissement aux valeurs que prône celle-ci en postcolonie. Mais aussi, de présenter ouvertement leur désir de voir cette dernière les apprécier à leur juste valeur.

C'est pourquoi nous nous attarderons, ce qui sera aussi une manière d'introduire indirectement la seconde partie de notre travail mais sans procéder à une véritable poétique de l'obscène cependant, sur l'agression linguistique principalement fondée sur le vocabulaire pornographique auquel se livre le romancier. Là, nous

---

<sup>122</sup> Confère la relation entre le père et le Fils dans *Place des Fêtes*.

verrons notamment que l'obscène des personnages ne se limite pas simplement à l'obscénité du vagin généreusement exhibé, ni même à l'inceste entre le Fils et sa cousine, mais qu'il est aussi fidèle au carnavalesque : c'est-à-dire au grotesque, à l'extravagant. Cela participe pleinement d'ailleurs du projet de l'écriture de l'obscène, puisque l'objectif est de montrer à la tradition ce qui en elle et dans elle, fait que la figure de l'individu soit reléguée au second plan dans le contexte postcolonial en Afrique. C'est aussi pourquoi nous allons tenter de redéfinir la tradition en la faisant débiter quelque temps avant, mais surtout après les indépendances puisque c'est cette période qui est principalement visée par l'écriture de l'obscène.

Cet obscène, nous l'avons dit précédemment, est un genre qui tend plus à rassembler plutôt qu'à séparer les différents personnages. C'est pourquoi ses mots ne sauraient être autre chose qu'une manière pour lui de tenter une fusion sentimentale avec la tradition. Aussi, nous verrons à travers cette sous-partie, comment les mots de l'obscène cherchent à faire retrouver la raison à la tradition, en acceptant de se lier à elle. Ils la courtisent, l'interrogent, cherchent à éveiller en elle le désir de s'ouvrir et d'aller vers l'autre.

Cette manière de faire, n'est pas sans rappeler celle proposée par un Roland Barthes alors au crépuscule de sa mort tragique. En effet, l'auteur de *Fragment d'un discours amoureux* (1977)<sup>123</sup>, proposait avec dérision et effet de style, comment des mots, dirigés vers d'autres mots, pouvaient créer chez les autres le désir d'être possédés. Il écrivait à cet effet : « *Le langage a une peau : je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots. Mon langage tremble de désir.* »

A ce sujet, nous ne manquerons pas aussi d'examiner dans un dernier point qui sonnera la fin de cette première partie, l'intertextualité qui elle aussi participera et affirmera ce désir que l'écriture de l'obscène éprouve vis-à-vis de la tradition.

---

<sup>123</sup> Les *Fragments d'un discours amoureux*. Dans cet ouvrage, Roland Barthes se sert de plusieurs lectures tirées de divers horizons pour montrer la complexité du discours amoureux. Aussi, il tentera d'expliquer l'expérience de l'amour à travers sa relation avec les mots.

Pour commencer cette analyse, il serait bon de situer chaque personnage dans son contexte afin de mieux comprendre le pourquoi de leur discours ou des mots qu'ils utilisent pour nous rendre compte de ce qu'ils vivent. Ceci nous permettra aussi de voir dans quel état d'esprit ils se trouvent avant qu'ils ne commencent à parler de manière obscène. En effet, cette recherche nous permettra de réinterroger le type de Sujet auquel nous avons affaire. La définition à laquelle aboutit Patrice Charaudeau lorsqu'il établit le fait qu'il s'agit dans ce type de cas bien plus d'un Sujet qui relève du discours que du physique car il est composite à plus d'un titre, nous semble appropriée. A cet effet, il définit le Sujet parlant dans le roman postcolonial africain comme suit : « *Il est polyphonie...porteur de plusieurs voix énonciatives, « divisé...porteur de plusieurs types de savoirs dont les uns sont conscients* »<sup>124</sup>.

Ce qui est intéressant dans l'analyse de Charaudeau et qui nous interpelle surtout ici, c'est l'approche psychologique globale du Sujet (et non de la personne physique) qui se dégage d'une telle analyse. Elle restitue ce qui dans le Sujet, le constitue à la fois en individu, mais aussi en tant que contenu cognitif susceptible d'être apparenté à un groupe social ou économique. Dans ce cas, le Sujet devient une espèce de Sujet que l'on entendra comme une « intériorisation des rôles sociaux »<sup>125</sup> et qui se bâtirait autour d'une perception collective du soi ou d'une collectivisation de la lecture de soi.

Dans tout roman, on met en place des personnages qui parlent une langue conforme à leur statut social et à leur idéocratie. Mais c'est au fil du roman que l'on découvrira qui ils sont en réalité et pourquoi ils agissent comme ils le font. Ce sera là aussi le moment de montrer la complexité du personnage tchakien et la nouvelle littérarité qui semble se dégager de cette nouvelle manière de présenter le Sujet ;

---

<sup>124</sup> Patrice Charaudeau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Editions du Seuil, 2002, p°555.

<sup>125</sup> Nous rappellerons ici le travail proposé par Jacques Lacan, qui consistait à aller contre une construction freudienne du Sujet comme *selbstbewusstsein* (L'être de soi conscient, tout conscient) pour le constituer dans une fonctionnalité grammaticale (*shifter*) puis dans la discontinuité comportementale. Lire *Ecrits II*.

dans la mesure où le lecteur n'aura pas à passer plusieurs pages pour découvrir qui il est. Il ne manque pas lui-même une occasion de nous montrer qui il est et à quel bord il appartient.<sup>126</sup>

Enfin, une telle analyse du Sujet ne saurait être accomplie si l'on ne se posait pas la question du traumatisme. Les personnages de Sami Tchak parlent-ils ainsi parce qu'ils auraient connu un traumatisme du fait de leur proximité avec le pouvoir ou la tradition (qu'il ne connaît pas dans le cas du Fils par exemple) ou par le fait qu'ils désirent tous les autres personnages féminins autour d'eux (mères, sœurs et parents directs compris) ? La question se pose ici avec acuité lorsque l'on se rappelle que Freud lui-même lisait dans le trauma, les signes d'une trop grande excitation sexuelle qui petit à petit conduirait le Sujet dans cet état de « non contrôle ? » de sa personne. Dans ce cas, Freud disait que le Sujet hystérique souffrait de « réminiscences »<sup>127</sup> et que cela, associé à une séduction sexuelle précoce, marquerait le Sujet de traces indélébiles. D'où le refoulement qui en résulte, sans oublier les scènes, les fantasmes et l'envie de séduire qui s'en suivront. Cependant, et c'est là que nous rapprocherons le personnage tchakien beaucoup plus proche de celui de Lacan que de Freud, c'est que si chez l'auteur de *Cinq psychanalyses*, le trauma est représenté par un état où le Sujet avoue ne pas savoir ce à quoi il pense, ce qui implique un savoir défaillant ; chez Lacan au contraire, le Sujet saura qu'il pense malgré son trauma<sup>128</sup>.

---

<sup>126</sup> Il serait bon de rappeler ici la différence qu'il y a entre un personnage de roman et une personne, même si la conception d'un personnage renvoie implicitement à celle d'une personne. Le personnage est un signe littéraire que l'écrivain compose à l'aide de procédés plus ou moins conventionnels qui se traduisent dans les faits textuels. C'est pourquoi au départ ce signe est souvent vide, c'est au fil du roman et de manière progressive, qu'il se chargera de sens et de valeur.

<sup>127</sup> Freud Sigmund et Breuer J., *Etudes sur l'hystérie*, PUF, 1956, p°5.

<sup>128</sup> D'après Lacan, l'être humain par le fait seul d'être doté de la parole, porte le trauma en lui-même : c'est le trauma de la langue. La parole en effet ne peut pas tout dire. Il y a un trou dans le réel que rien ne peut combler. C'est d'ailleurs cela qu'il a fini par noter lui-même sous la forme de « il n'y a pas de rapport sexuel. » Cela fait un traumatisme. Confère Le Séminaire, Livre XXI, *Les non-dupes errent*, inédit, leçon du 19/02/1974.



Aussi, même s'il fallait parler dans le cas des Sujets tchakiens de traumatisme, nous ne saurions en imputer les raisons à leur seule proximité ou pas avec la tradition/père, ou encore moins à un quelconque accident de parcours. Cet état, dont les contours ne retracent que des aspects négatifs, rehausse ici l'idée du signifiant qu'accompagne la dimension du refoulement et la souffrance subjective qui lui est concomitante.

On s'aperçoit dans *Place des Fêtes* que le Fils, emploie une langue très dure vis-à-vis de ses compatriotes et surtout de son père. Ce n'est que bien plus tard que nous découvrons que cela est dû au fait qu'il n'a pour seul ami véritable que son Malien. Cela peut s'expliquer par le fait que l'acte de conversion s'accompagne obligatoirement de l'abandon des repères familiaux, que ceux-ci soient culturels ou tout simplement symboliques. Il s'agit donc d'une mise à nue totale du corps. Ce qui va justifier l'utilité de la sexualité pour prétendre à cette conversion. L'obscène et la tradition étant les plus gros tabous dans la culture négro-africaine.<sup>129</sup>

Dans ce cas, la conversion est donc une manière pour les personnages obscènes de se désolidariser de la tradition postcoloniale. Elle conforte les personnages dans le fait qu'ils ont trouvé un début de solution à la situation qu'ils vivent : c'est-à-dire leur position conflictuelle liée à l'environnement dans lequel ils évoluent. C'est pourquoi parler de conversion, impliquera aussi de témoigner de la manière d'être des personnages obscènes. Or, tout compte fait, le lieu de ce dévoilement, son mode de réalisation est avant tout le langage. En d'autres termes, le noyau de toute entreprise de conversion est, non pas le langage à proprement parler, mais bien plus le travail qu'on pratique sur celui-ci. Aussi, chacun des personnages principaux, que l'on se trouve dans *Place des Fêtes* avec le Fils, ou dans *Hermina* avec Heberto, aura sa propre manière de vivre la conversion et d'introduire son langage.

---

<sup>129</sup> Mais peut-être sont-ils tabous parce que l'un comme l'autre a besoin de silence pour continuer à se développer sans que personne ne gêne leur cheminement ? Dans ce cas, l'obscène ferait partie intégrante de la tradition puisque c'est elle-même qui rend l'obscène justement obscène en interdisant que l'on montre ce qui en elle est in-montrable, absurde, carnavalesque...

En effet, chacun des personnages principaux aura une manière qui lui sera propre d'introduire son langage. C'est ainsi que pour le Fils, la stratégie consistera à poser une question au lecteur avant chaque tentative de différenciation entre lui et son père. C'est pourquoi nous retrouverons dans le roman des phrases telles que : « *Je vous ai déjà dit mon nom ?* » (p°140 *Place des Fêtes*) ;

ou encore : « *Est-ce que je vous ai déjà dit que papa est né là-bas, que maman est née là-bas et que moi et mes petites sœurs nous sommes nés ici ?* » (p°141)

Non seulement le personnage nous dévoile qui il est directement, mais nous le lisons aussi à travers toute l'onomastique du roman. En effet, si nous regardons la liste des titres relatifs à chacun des chapitres de *Place des Fêtes*, nous avons comme l'impression que l'auteur nous livre toute l'histoire du personnage principal sous forme de fragments. Il commence par « *Putain de vies* », pour nous présenter l'atmosphère dans laquelle baigne le Fils, et celui dont sera fait tout l'univers du roman ; pour terminer avec « *Putain de Lââm à la place des fêtes* ». Titre qui représente aussi le rêve du Fils (le moment où il pourra être lui-même sans que son père ne soit là pour lui dicter une ligne de conduite). Nous ne manquerons pas de souligner aussi la présence du motif 'putain' que l'on retrouve en tête de chacun des chapitres.

En effet, « Putain » est un juron qui exprime le dépit. Mais c'est aussi une injonction, une exclamation traduisant l'attitude affective du personnage.

Par cette tournure, le Sujet par la plume de l'auteur, montre que tout ce qui suivra les mots « Putain de... », aura perdu son sens originel, sa vraie valeur en postcolonie.

Dans *Hermina*, Heberto, le Sujet principal lui, modèle son discours selon l'opinion qu'il se fait du style de personnage auquel il a affaire. C'est ainsi qu'on le retrouvera plus courtois, comme par exemple avec le conférencier : « *Je remercie le conférencier.* »<sup>130</sup>

Ou encore lorsqu'il s'agit de s'adresser à Hermina : « *Bonjour Hermina, tu vas bien ?* »<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> *Hermina*, p°183

<sup>131</sup> *Idem*, p°11.

Cette courtoisie que Heberto renvoie, même si après elle est très souvent suivie d'une abondance de termes obscènes, lui est très souvent rendue par les autres personnages. C'est notamment le cas de Federico Martinez qui s'adresse toujours à lui de manière calme et posée : « *Tu sembles soucieux, Heberto, je me trompe ?* »<sup>132</sup>

Nous découvrons par ces deux manières de communiquer, les différences qu'il y a entre les deux personnages principaux. Si le Fils est belliqueux et cherche à faire entendre raison tout de suite à la tradition, nous retrouvons chez Heberto une certaine modération qui fait que les autres personnages ne discernent pas de suite quel genre de personne il est. C'est pourquoi nous disions aussi plus haut qu'il est une sorte de version évoluée du Fils. Sa gestion de l'obscène est plus calculée et même si parfois il donne l'impression d'être lui aussi un enfant comme c'est notamment le cas dans son incapacité à dire non dans certaines situations, cela est rattrapé très vite lorsqu'enfin il puise dans la source intarissable de jouissance que lui offre la simple évocation du nom Hermina (Confère partie sur la conférence), le courage nécessaire et le sentiment d'être lui aussi un individu à part entière.

Quant aux autres personnages dans les deux romans, on découvre qu'ils ont eux également une manière bien à eux de parler. Le cas du père dans *Place des Fêtes*, est le plus approprié pour en témoigner. Il est incapable de parler de son échec sans rechercher ailleurs que dans ses propres habitudes, les raisons de sa non-réussite. Aussi, chacun de ses argumentaires commencera par la désignation d'autrui comme étant le principal responsable de sa situation : « *Oui, les blancs et leurs mœurs, mon Dieu, c'est Satan. A-t-on idée de créer un peuple comme ça ? Des gens mangent le caca pour jouir, ils se font fouetter ou fouettent pour jouir, ils baisent avec les chiens et les pigeons (...) pouah ! Allah.* »<sup>133</sup>

Il y a lieu de noter ici aussi ces deux manières complètement différentes de s'exprimer chez les deux pères. Federico Martinez, le père de Hermina, est un homme instruit qui a réussi dans la vie, et qui est pleinement conscient des

---

<sup>132</sup> Ibidem, p°21.

<sup>133</sup> *Place des Fêtes*, op.cit ; p°280.

problèmes que les gens autour de lui vivent au quotidien. Ce qui est totalement à l'opposé du père dans *Place des Fêtes*.

Mais ce langage dont useront ces personnages, ne sera pas simplement un langage imagé ou idéaliste comme nous pourrions le voir plus tard avec le rêve, mais il sera bien plus le langage d'une expérience, mais aussi celui d'une connaissance dont les assises renverront à d'autres littératures, à d'autres cultures. Car assurément, les personnages savent de quoi ils parlent ; d'où aussi le sentiment d'assurance qui se dégage lorsqu'ils tiennent un discours avec les tenants de la tradition. Le Fils et Herberto, ne se contentent pas de dire l'obscène, mais ils le mangent, le vivent. Tout ceci pour révéler l'expérience d'un étonnement, d'une merveille du discours, d'une parole enfin découverte, que l'on vit désormais sous la forme du désir, du ravissement et de la possession<sup>134</sup>.

---

<sup>134</sup> Il se dégagera ici notamment l'idée selon laquelle l'obscène deviendrait un fétiche moderne ; par opposition à l'ancien fétiche devant lequel le sujet devait quasiment se prosterner. Le sexe ici, sera désiré, recherché et assouvi par les différents personnages. C'est donc quelque chose qui sera voulu et non qui relèvera de l'inquisition.

## C) L'intertextualité, ou le partage du langage des œuvres relevant de l'Obscène

Longtemps après *l'Errance*<sup>135</sup> de Ngal, nous retrouverons dans la littérature négro-africaine de plus en plus d'auteurs qui satureront littéralement leurs textes de références n'appartenant pas seulement au champ africain, mais bien plus à toute la culture mondiale. Dès lors, le texte n'est plus envisagé comme un espace clos. Il s'agit désormais de l'ouvrir à d'autres cultures, d'autres espaces, pour en fin de compte montrer comment il subit les influences des autres œuvres produites avant lui. Dès lors, le texte, comme la culture, devient un espace qui côtoie d'autres espaces, d'autres cultures, dans le but de s'ouvrir et de ne plus se constituer comme sa seule source de savoir ; au point où l'on se demande désormais si ce que l'on nomme intertextualité, n'est pas une manière chez les auteurs, de réécrire les œuvres à partir d'un schéma prédéfini par d'autres.

Plusieurs auteurs ont traité de ce phénomène. « De Julia Kristeva<sup>136</sup> à Bakhtine<sup>137</sup>, en passant par Genette<sup>138</sup> et Riffaterre<sup>139</sup>, jusqu'à Roland Barthes<sup>140</sup>, tous ont contribué à lui donner un peu plus de sens selon les différentes acceptations et les théories qu'ils ont fait la concernant »<sup>141</sup>. Mais bien que tous aient contribué par

---

<sup>135</sup> Ce roman pose de manière existentielle la problématique d'une philosophie africaine ; et aussi celle d'une parole totale qui n'obéit plus, en définitive, qu'à ses propres lois, à sa propre logique interne. Ngal Georges, *L'Errance*, Présence africaine, 1999, 222p.

<sup>136</sup> Kristeva Julia, *Semiotiké, recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p°145.

<sup>137</sup> Mickaïl Bakhtine, *Esthétique et Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

<sup>138</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

<sup>139</sup> Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, 284p°.

<sup>140</sup> Roland Barthes, « Texte « Texte, (Théorie du) » *Encyclopédie Universalis*, 1973.

<sup>141</sup> Gignoux Anne-Claire : « On date l'apparition du terme « intertextualité » de 1967. Les pionniers de l'intertextualité que sont Mikhaïl Bakhtine et Julia Kristeva, Laurent Jenny, Michael Riffaterre et Gérard Genette, sont des théoriciens venus d'horizons très divers.

Dès sa naissance, le dialogisme défini par Bakhtine est constitué de deux facettes. Il est, d'une part, inhérent à l'écriture : tout énoncé, par sa dimension linguistique, renvoie à d'autres textes. Un énoncé ne peut pas ne pas être intertextuel. Tout mot a déjà servi. D'autre part, il appartient à telle ou telle esthétique, et procède, dans la

leurs recherches à faire connaître un peu mieux ce phénomène, il subsiste tout de même quelques zones d'ombres. Ce qui conduira Anne-Claire Gignoux<sup>142</sup> à s'interroger dans son article, sur la réelle différence qu'il y a entre l'intertextualité et la réécriture.

Mais qu'est-ce que l'intertextualité en réalité ? On pourrait la lire dans la manière qu'elle a de se déployer dans le texte d'abord, à plusieurs niveaux : par la citation, la référence, l'allusion, le pastiche, la parodie et la mise en abyme ; mais aussi tout autour du texte, avec la génétique textuelle, le commentaire et la critique, l'architextualité ou rapport du texte au genre et l'intersémiotique des arts. Autant de pratiques que nous retrouvons dans *Place des Fêtes* et *Hermina*.

Il s'agira ici, de dire en quoi l'intertextualité contribuera dans le contexte de la littérature négro-africaine, à créer une nouvelle manière de penser. Car même-si nous avons parlé tout au long des parties antérieures de la naissance d'une figure de l'individu qui chercherait à s'imposer dans un contexte postcolonial dans lequel la « dictature des couilles » règne en maître, il s'agit bien évidemment là, de la création et de l'élaboration d'un discours qui placerait le Sujet négro-africain dans une position où ce qui est considérée comme la parole phallocrate et qui l'empêche de « dire librement », se remettrait en question lorsqu'elle se retrouve confrontée à d'autres Hommes, d'autres pays, à d'autres traditions. Aussi, il serait bien de dire de quelle intertextualité nous parlons. Là, la distinction qu'établit à ce sujet Jean Ricardou entre d'une part ce qu'il entend par « intertextualité restreinte »,

---

Satire Ménipée ou dans le roman, d'un choix formel. Cette bivalence ne trouve pas vraiment de résolution chez les successeurs de Bakhtine. En 1969, J. Kristeva pose les fondements de l'intertextualité : « le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) ». Avec l'article de L. Jenny publié dans *Poétique* en 1976, et qui fait date, on s'éloigne un peu plus du champ de la philosophie pour entrer véritablement dans la pratique textuelle. L. Jenny propose ainsi un modèle d'interprétation poétique de l'intertextualité. M. Riffaterre explore depuis la fin des années 70 sa théorie de l'intertextualité, dans le cadre d'une théorie de la réception. Enfin, dans son livre paru en 1982, *Palimpsestes*, G. Genette s'attache avec exhaustivité à étudier tous les faits d'intertextualité, qu'il a rebaptisé du nom plus large de transtextualité. La poétique selon lui, ne doit pas se borner au texte, mais étudier la transtextualité.

<sup>142</sup> Anne-Claire Gignoux, *Cahier de Narratologie*, N°13, Nouvelles approches de l'intertextualité/De l'intertextualité à l'écriture, mis en ligne le 01 septembre 2006 URL : <http://unice.fr/cnarra/document.html?id=329>, consulté, le 22.09.2009.

comparé à « intertextualité générale », nous semble assez significatif. Pour l'auteur, il s'agit de favoriser une intertextualité dite interne, au déprimant d'une autre qui serait externe. Nous lisons là, le recours à une intertextualité dans laquelle le Sujet localiserait ce qui est essentiel à sa marche en avant, celle dite interne, et l'autre qui serait plus générale donc moins productive, celle dite externe. Il nous dit notamment que : *« L'intertextualité interne nous prouve que l'esprit du producteur (du discours) des textes est en mouvement continu. Il récupère des matériaux du passé et du présent(...) dans la perspective à la fois diachronique et synchronique pour créer des textes nouveaux. Cela montre clairement que l'intertextualité interne est un phénomène dynamique. »*

Nous rappellerons tout de même ici, que si chez Ricardou l'intertextualité dite interne consiste plus chez un auteur à récupérer des éléments anciens provenant de ses propres textes à lui, ce qui est une manière de montrer une certaine continuité, l'intertextualité dans la littérature négro-africaine de la quatrième génération, puisqu'elle se veut désormais un espace ouvert, consistera à faire se frotter entre eux, tous les discours obscènes qui ont été élaborés à partir d'une optique d'émancipation du Sujet. Cela, aura notamment pour effet d'abord, que les traditions ne sont pas les seules à avoir connues un questionnement de la part de ses fils, ensuite que plusieurs discours mis ensemble et dont les similitudes seraient apparentes suffit à prouver que le discours traditionnel postcolonial peut être désacralisé, et enfin, plusieurs discours mis ensemble et pris dans des espaces géographiques divers, donne plus de poids au projet que revendique aujourd'hui la littérature de l'obscène. Autant de raisons dont on pourrait se servir pour justifier l'intertextualité dans la quête de la revendication et de l'affirmation du Sujet dans les œuvres de Sami Tchak.

Que l'on s'arrête sur l'une ou sur l'autre des deux œuvres qui nous préoccupent ici, on retrouve toujours entre leurs lignes, des références à d'autres romans, à d'autres littératures. Comme si le narrateur voulait monter qu'au delà des limites des traditions africaines, d'autres peuples aux coutumes semblables, ont connu ou connaissent encore les mêmes problématiques. Mais cela ne nous étonnera pas ; puisque nous savons qu'au moment de l'élaboration d'un discours le Sujet parlant

a dans un coin de sa tête aussi bien le bagage culturel dont il a hérité, que le bagage littéraire qu'il s'est lui-même créé. Aussi, nous retrouverons chez l'un et l'autre des personnages principaux de *Place des Fêtes* ou de *Hermina*, un travail de stylisation qui consistera à trier soigneusement les éléments provenant de ces deux stocks de savoir au fin de mieux rendre compte de leur discours. Ce qui rejoint ainsi les dires de Todorov qui stipulent que : « *C'est une illusion de croire que l'œuvre littéraire a une existence indépendante. Elle apparaît dans un univers littéraire peuplé par les œuvres déjà existantes et c'est là qu'elle s'intègre. Chaque œuvre d'art, entre dans des rapports complexes avec les œuvres du passé qui forment, suivant les époques, différentes hiérarchies* »<sup>143</sup>

C'est ainsi que nous tenterons dans ce ultime chapitre de la première partie de notre travail, de questionner cette intertextualité pour savoir comment elle aide l'écriture de l'obscène dans son entreprise d'interrogation de la tradition. Lire l'intertextualité dans les romans de Sami Tchak, nous permettra aussi, non seulement de faire se confronter la tradition/le père à d'autres systèmes de pouvoir, mais aussi de montrer que l'obscène est un fait commun à tout peuple qui, à un moment donné de son histoire, s'est posé la question de la figure de l'humain au sein de sa société.

Dans notre travail, nous lirons l'intertextualité à deux niveaux. Le premier, qui participera essentiellement des problématiques liées à la libération du Sujet, et le second qui sera purement sexuel et qui établira les bases de la seconde grande partie que nous consacrerons exclusivement à une lecture poétique de l'obscénité dans les œuvres de Sami Tchak. Cela, nous permettra d'établir et de montrer comment l'auteur, grâce à l'intertextualité, rend compte des deux définitions que nous avons faites de l'Obscène : en cela qu'il est d'abord Obscène parce qu'il vient parler sur ce sur quoi il est défendu de discourir, et ensuite parce qu'il vient pointer du doigt une sexualité africaine bien existante et présente dans tous les aspects de la tradition et que le système postcolonial cherche tant bien que mal à sacraliser.

---

<sup>143</sup> Tzvetan Todorov, *Les Catégories du récit littéraire*, in *communications*, N°8, 1966, p°126.



## **- De la parenté des discours qui choquent, tout en libérant.**

La différence majeure qu'il y a quant à la lecture de l'intertextualité dans le roman négro-africain de la première à la quatrième génération, pourrait essentiellement se lire dans le fait que la plupart des romans appartenant aux générations antérieures à celle-ci, puisaient leurs références des récits oraux et du folklore traditionnel (ce que certains critiques n'ont pas d'ailleurs manqué de considérer comme l'une des spécificités du roman africain de cette époque). Les écrivains se référaient alors simplement à la source inépuisable des contes tirés de la tradition africaine. Cette même tradition qui aujourd'hui fait l'objet du débat et semble en postcolonie, être plus une tare qu'autre chose. Comment peut-on prétendre questionner un système en prenant pour référence des textes oraux ou écrits appartenant exclusivement au champ littéraire de ce même système ? Toute entreprise comparatiste ne révèle-t-elle pas le sens d'une œuvre seulement parce qu'elle est mise en rapport avec d'autres œuvres venues d'horizons divers ? C'est là, à notre avis, ce qui pourrait justifier la différence entre l'intertextualité dans les romans des générations précédentes, et l'intertextualité dans la quatrième qui elle, cherche à justifier son discours en prenant appui sur d'autres littératures étrangères au champ dont elle fait la critique. Le problème n'est pas que les textes tirés du folklore étaient inintéressants ou peu instructifs, mais juste que ceux-ci étaient déjà enclins aux tabous et que le pouvoir postcolonial en vigueur les avait déjà marqués de son empreinte.

Dès lors, l'inclination pour des textes étrangers, notamment tirés de la littérature de l'Amérique latine dans le cas de Sami Tchak, ne représenterait-elle pas une approche nouvelle qui mériterait qu'on s'attarde en volant au passage un petit orgasme (découvrir une nouvelle femme que l'on ne connaît pas, à toujours été pour Heberto, une fascination indescriptible) ? Mais ne pourrait-on pas lire là aussi, dans le fait d'aller puiser ailleurs, autre que dans le contexte africain pour parler des problèmes de l'Afrique, qui fait que la plupart des œuvres qui tiennent un discours sur la tradition postcoloniale, soient taxées du sceau de l'obscénité ?

Nous montrerons ici l'intertextualité ou la référence aux textes que les Sujets utiliseront pour justifier leur manière de parler et de revendiquer leurs droits.

C'est dans ce sens que l'intertextualité dans les œuvres de Sami Tchak, participera de la libération du Sujet.

Au vu de ce qui a été dit dans cette première partie dans laquelle nous voulions montrer comment les personnages des deux romans, procédaient à une sorte de psychanalyse de la tradition, il s'avère que ce procédé par lequel ils entendent montrer à la tradition se qui en elle est négatif c'est-à-dire la tabou, participe bien de la revalorisation du statut de l'individu. Les différents procédés d'écritures en vigueur dans la littérature négro-africaine de la quatrième génération en générale et chez Sami Tchak en particulier que nous avons tentés de mettre en exergue à travers l'ironie et la manière socratique que ses personnages avaient d'interroger le Père, nous ont permis de voir que les personnages dans les deux romans ne voulaient pas nier leur tradition. Mais qu'au contraire, ils travaillaient à extraire en elle ce qui limitait leur champ d'action.

## Partie II : L'Obscène, ou la musicale culbute de la langue.

Nous nous proposons dans cette deuxième partie qui sera essentiellement consacrée à la lecture de l'obscène dans les œuvres de Sami Tchak, de faire comme une espèce d'étude poétique de l'obscénité. C'est-à-dire une étude des mots, des expressions, du vocabulaire et de toutes les autres choses qui seront considérées comme étant de l'obscénité vis-à-vis du pouvoir et par le pouvoir. Là, nous allons tenter, après avoir rappelé les deux définitions que nous faisons de ce qui dans les œuvres peut être considéré comme obscène, de démontrer en quoi la langue des personnages témoigne de leur envie de n'être plus des Hommes sans voix, des Hommes qui ne vivent pas pour eux-mêmes et dont les moindres mots et gestes sont sacrifiés au nom de cette très sacrée « pudeur africaine ».

La sexualité, généreusement montrée, sera donc l'occasion de montrer qu'elle est en réalité une immense métaphore que les personnages utilisent pour mieux faire passer leur message dans un contexte postcolonial où l'obscène reste le tabou ultime dans la tradition négro-africaine. Dans ce cas, parler de manière obscène reviendrait donc pour les personnages à créer tout un système de codes outranciers visant à déstabiliser le pouvoir en postcolonie. Et au Fils de dire, en parlant de son langage :

*Je ne suis que le porte-parole de cette merde qui sourit à l'ombre de notre fête, de cette fête et de cette merde qui s'enlacent et s'entrelacent comme des serpents qui font l'amour pour pondre des œufs ou des petits déjà prêts à aller ramper leur destin là où il peuvent dans la gueule de tous les risques de mort prématurée et tout ce que vous savez, vous aussi de votre côté.<sup>144</sup>*

Le Fils à travers cet extrait, pose déjà les bases de ce dont il va parler : l'obscénité et la bouffonnerie existaient bien avant lui. En effet, ce qu'il appelle la merde, se sont toutes ces choses, tous ces tabous qui ne cessent de grandir et d'engranger du pouvoir au milieu de cette vaste comédie qu'est la postcolonie. Le langage qui s'en suivra, ne pourra qu'épouser les contours et les allures du carnaval. Aussi, dit-il

---

<sup>144</sup> *Place des Fêtes*, p°10.

que dès la naissance, tout ou presque est déjà établi pour que même les nouveaux nés, se retrouvent sans repères et errent dans le vide et sans véritable but puisqu'il n'y a plus de repères.

Même si dans les œuvres des écrivains de la quatrième génération la problématique de l'obscénité se pose aujourd'hui avec acuité, il faut tout de même rappeler que jusque là, la plupart d'entre eux l'avait toujours abordée avec beaucoup de tact. On remarque chez des romanciers tels que Bernard DADIE ou même Chinua ACHEBE, une certaine retenue dans le fait de nommer la chose sexuelle. Et même si nous pouvions soupçonner de nombreuses scènes cocasses notamment chez un auteur comme Ferdinand OYONO, le langage cru, comme nous allons l'observer plus explicitement dans *Place des Fêtes* et *Hermina*, n'était pas directement utilisé pour parler des parties intimes.

C'est pourquoi la problématique qui se pose aujourd'hui et à laquelle nous tenterons de répondre à travers l'obscène des personnages de Sami Tchak, est celle de savoir, d'où vient donc cette envie chez les personnages des romans de la quatrième génération, de se jeter corps nu dans un langage érotique dont les contours flirtent parfois avec les limites de la pornographie ? D'aucuns disent que c'est pour suivre un effet de mode. L'unique moyen pour les écrivains africains en quête de reconnaissance de se faire un nom dans la littérature mondiale et d'intégrer les « à côtés » d'un art qui se veut de plus en plus libéré, de plus en plus frivole. La question que pose aujourd'hui le sens du langage de la sexualité, est donc celle de la liberté. Comme cette liberté à laquelle aspirent les personnages dans les œuvres de Sami Tchak. Mira, la compagne de Heberto, louant l'influence des « Précaires » sur elle :

*J'ai compris, grâce à eux, qu'en réalité notre corps a d'innombrables potentialités, que c'est nous qui, bloqués par notre éducation ou par l'hypocrisie, l'empêchons de sortir des grilles dressées autour de lui pour aller découvrir d'autres sensations. Je n'avais jamais compris aussi clairement, avant cette expérience, que le corps, notre corps, a une volonté autonome, que tous les principes que nous dressons devant ou autour de lui sont en réalité la marque de la dictature qu'il subit. Chacun de nous est un*

*dictateur au moins à l'égard de son corps. Celui-ci a un bien triste destin, on l'empêche de vivre sa vie.*<sup>145</sup>

Nous pourrions-nous demander ici ce que le Fils entend véritablement par corps ? C'est pourquoi nous lirons à travers ce mot, la représentation même de l'individu. En effet, lorsqu'il dit que des principes se dressent devant le corps, c'est une manière pour lui de traduire les effets des tabous sur le statut d'individu. Aussi, l'expérience à laquelle il va s'adonner, consistera à libérer ce corps de toute entrave pour qu'enfin il puisse s'exprimer librement.

C'est aussi au nom de cette liberté de l'individu, que nous tenterons de justifier l'emploi de la sexualité chez les différents personnages. Car si l'obscène est justement obscène parce qu'il introduit un discours sur la sexualité et la montre, il est aussi et avant tout obscénité parce que sa manière de s'épeler et de s'articuler vient opposer à la « dictature des couilles », un sévère jugement auquel n'étaient pas préparés les tenants de l'ancien discours du haut de leur position « papale »<sup>146</sup>.

---

<sup>145</sup> *Hermina*, p°268.

<sup>146</sup> Papal ici, en référence à la position du père dans la famille et au fait qu'il se dise intouchable du fait qu'il revendique la paternité de la parole. Il se considère comme l'alpha et l'oméga ; la seule entité légitime, la seule qui a le droit de dicter une parole qu'il dit sacrée.

## Chapitre I- De la libération du corps.

Si la question de la sexualité féminine a toujours été dans la littérature négro-africaine, abordée avec pudeur et délicatesse et surtout beaucoup de circonscription, disons-le d'emblée, cela n'est plus le cas aujourd'hui. Le sexe féminin est devenu dans la littérature de la quatrième génération et plus particulièrement chez Sami Tchak, l'un des objets les plus utilisés tant il constituera avec le souci de libération qu'ont les personnages, la base et le fondement même du discours de l'obscène. Comme si les auteurs cherchaient à créer du nouveau à partir de la source de la vie même.

C'est dans ce cas que le sexe féminin sera chanté et célébré par les personnages de Sami Tchak ; allant jusqu'à le considérer comme une sorte de thérapie, de remède à l'inquisition et aux tabous : « *C'est ainsi que je me jurais de ne plus rater aucun film X de canal +, ni aucun érotique de M6 les dimanches en deuxième partie de soirée* »<sup>147</sup>. S'exclame en effet le Fils.

Même si le personnage féminin semble avoir une place de choix dans les romans de Sami Tchak notamment avec l'emprise qu'il a sur les personnages principaux (Heberto avec Hermina et le Fils avec sa cousine), il faut reconnaître que ce qui est loué ici, c'est bien plus le sexe de la femme qui est considéré par les personnages qui le recherchent comme l'objet qui leur permettra d'être autre chose que ce à quoi les prédestinait le dessein tout tracé par le Père. Il devient dès lors, non seulement un sujet d'écriture, mais aussi un objet romanesque ou une catégorie littéraire dont les fonctions se lisent aussi bien au niveau actanciel, que thématique.

Dans ce premier chapitre, nous accorderons un intérêt tout particulier au sexe féminin. D'abord parce que tous les processus de libération des deux héros se construisent par rapport à lui et avec lui, mais aussi parce que son odeur est palpable à travers tout le roman. Aussi, nous procéderons à une sorte de

---

<sup>147</sup> *Place des Fêtes*, p°129.

commentaire composé dont les différents arguments et paragraphes participeront tous à construire le sens et le rôle que joue le sexe féminin dans la quête de la liberté chez les personnages.

## A- La violence de l'odeur

Nous montrerons dans ce premier sous-point comment l'odeur du sexe se retrouve présente au cœur même des romans de Sami Tchak. Il s'agira ici d'humer et de suivre la trace de ce qui semble présent à travers toute l'économie des romans :

*L'odeur du beurre de karité sur les seins de ma cousine...*

*L'odeur du beurre de karité sur le visage de ma cousine.*

*L'odeur du beurre de karité au fond du con de ma cousine.*

*L'odeur du beurre de karité qui s'échappe de chaque rire de ma cousine.<sup>148</sup>*

De ce que l'auteur lui-même nomme « la multi-ordoranté », c'est-à-dire que, ce petit point de notre analyse, convoquera d'innombrables thèses telles que celle élaborée par Nathalie Sarraute sur les tropismes. Cet élément volatile que ne manque pas d'introduire Vila-Matas :

*« Les Tropismes, ce sont ces mouvements souterrains dont découlent les comportements, les sensations, les actes. Les Tropismes, ce sont ces vibrations qui modifient les relations entre les êtres humains sans que l'on s'en aperçoive parce qu'ils se dispersent avant qu'on puisse les appréhender<sup>149</sup>. »*

L'accumulation de mots nommant la sexualité, finit par produire chez les personnages, le même effet que les phéromones laissées par les papillons femelles, produisent sur les papillons mâles. Cette odeur, servira tout au long du roman, de

---

<sup>148</sup> Idem, p°192.

<sup>149</sup> Enrique Vila-Matas, *L'Autre Bois, Les Tropismes de Nathalie Sarraute, les odradeks de Kafka*, Le magazine Littéraire, N°470, p°26.

fil conducteur ; autant de traces que les personnages suivront pour retrouver le chemin qui les mènera à la plénitude, jusqu'aux espaces dans lesquels ils seront enfin des Hommes capables. Le Fils parlant de la cousine de son ami Malien :

*Le sexe de la cousine de mon Malien, il avait des odeurs particulières. En tout cas, ça sentait de plusieurs manières. Il y avait un peu de l'odeur de la vanille, un peu de l'odeur d'un poisson frais gardé à l'intérieur d'un sachet en plastique pendant un jour. Il y avait un peu de l'odeur du camembert fondu.<sup>150</sup>*

Le Fils voudrait à travers de la métaphore de l'odeur qu'il met en scène ici, montrer toutes les côtés, bons ou mauvais, qui se trouvent dans ce qui lui procure du plaisir et de la satisfaction. Aussi, le sexe de la cousine qui recelait plusieurs odeurs, prend-t-il des allures de boîte de Pandore, puisqu'il est susceptible de trouver à l'intérieur aussi bien des éléments qui pourront contribuer à redorer sa personnalité, que ceux dont il devra supporter la proximité. Le sexe de la cousine peut alors être comparé à la tradition.

Nous retrouvons bien ici, autant de traces et de pistes que pourront suivre tous ceux qui aspirent à un nouvel état, une nouvelle position par rapport à Autrui. C'est là l'un des aspects de cette écriture de l'obscène. C'est-à-dire qu'elle ira toucher à tout ; même à ce qui ne fera pas forcément plaisir. Les traits de la tradition qu'elle interrogera seront ceux dont les origines sont directement l'apanage des sujets indexés. Ce qui peut être ici considéré comme étant des odeurs multiples, représentent en fait, toutes les traces, toutes les possibilités d'ouverture et d'accession au statut d'individu que peut offrir l'écriture de l'obscène. Aussi, la métaphore que construira le discours du Fils à propos des différentes odeurs qui semblaient provenir du sexe de la cousine, sont autant de manières de dire que dans le bien, c'est à dire dans la tradition, on peut aussi y retrouver certains aspects qui eux, auront une odeur de poisson pourri. Pour le Fils ici, la cousine, comme la tradition, sont certes des éléments qui peuvent le

---

<sup>150</sup> *Place des Fêtes*, p°109.



conduire au bonheur ou lui permettre d'atteindre son but, mais il n'en demeure pas moins que ces dernières puissent recouvrir en eux des tares.

C'est aussi la recherche de cette même odeur qui fera converger inexorablement tous les Hommes qui ont en partage cette même quête de la liberté vers un même lieu, un même objectif. L'odeur du sexe de ce fait, aura des allures ici, d'une espèce de nouveau type de discours que seuls ceux qui auront l'envie d'en suivre les traces, en rejoignant les lieux de l'Obscène, et en épelant ce qui doit être « mis sous silence » du fait de la bienséance. Ils rechercheront ces traces pour faire ce dont ils ont envie et qui leur permettrait d'être enfin ce qu'ils sont en réalité sans avoir à se cacher. Ici la rencontre de Samuel et de Mira, le personnage principal du roman que tente d'écrire Heberto:

*Peut-être parce qu'elle lui avait dit avoir lu tout Sade à dix-huit ans, il s'était senti, à côté d'elle dans le taxi, dans un tel état d'excitation qu'il devint animal. Elle-même dégageait des effluves d'une femelle lascive, prête à s'offrir en pleine rue. Il n'avait déjà éprouvé une envie aussi intense, sinon plus forte, que pour Hermina. Il l'attira contre lui, se mit à lui caresser les seins tout en lui proposant un petit tour dans un hôtel de la gare d'à côté.<sup>151</sup>*

La référence à Sade ici, trouve tout son sens dans la dimension libertine que l'on pourrait conférer au personnage. Le sentiment qu'Heberto ressent lorsque Mira lui avoue effectivement avoir lu la plus part des œuvres du Marquis, vient rejoindre ici cette idée de liberté qu'il recherche tant. D'une part, parce que Sade représente toute une philosophie dans laquelle son libertinage apparent peut être interprété comme une forme de recherche de liberté comme nous pouvons d'ailleurs le lire aussi chez Casanova, et d'autre part, parce que cette pression qu'apporte Mira sur elle-même, la fait apparaître chez Heberto comme quelqu'un d'ouvert à de nouvelles expériences. Il trouve dès lors en elle, une personne qui lui ressemble et dont il pourrait partager les mêmes espaces du plaisir.

---

<sup>151</sup> *Hermina*, p°172.

Comme pour Hermina, que Heberto semblait voir dans tout ce qu'il faisait tellement la simple évocation de son nom lui redonnait force et courage, tous les gestes posés par tel ou tel personnage, seront autant de motifs pour un autre de voir à travers ceux-ci, une invitation à braver les interdits. Aussi, tout ou presque dans les œuvres renvoient systématiquement la forte impression que le sexe est partout : « *L'odeur du sexe ! Même la fumée des pipes et des cigares sentait le sexe. L'odeur du sexe. Les grosses femmes, dès qu'elles avaient chaud, sécrétaient une sorte de résine animale fortement odoriférante qui faisait penser aux chiennes en période d'amour*<sup>152</sup> ».

Ce passage montre que le sexe du fait de son odeur, aura un rôle majeur dans la prise de décision des différents personnages. Une odeur qui peut être perceptible de part en part des deux œuvres et qui inviterait à la tenue de propos obscènes non seulement, mais aussi qui poussera les personnages à oser la fréquentation de nouveaux espaces, de nouveaux types de discours. C'est dans ce cas que proposer une poétique de l'odeur consistera non seulement à faire l'inventaire des mots qui disent l'obscénité, mais aussi à référencer tous les lieux dans lesquels sera présente l'odeur du sexe et dire en quoi la fréquentation de ceux-ci participera à la libération de l'individu.

Aussi, Heberto et le Fils, même si c'est généralement eux qui tiennent des discours obscènes, il n'en demeure pas moins qu'ils sont rejoints très vite par d'autres personnages dont la seule envie est de vivre la même expérience. Tout ceci, après avoir bien évidemment eux-aussi captés l'odeur du sexe.

En effet, la théorie que nous pourrions élaborer à partir de cette odeur du sexe, et qui s'inscrit directement dans le projet de l'écriture de l'obscène, est celle consistant à révéler ce besoin vital qu'ont les personnages de se défaire des dogmes et de tout ce qui les cloisonne et circonscrit leur champ d'action. L'odeur du sexe ici peut être comparée à un leitmotiv ; quelque chose qui redonnerait de la force aux personnages, mais surtout qui leur procurerait la fluidité nécessaire pour pouvoir mieux questionner la tradition. Ce qui ne manque pas d'ailleurs de créer

---

<sup>152</sup> *Hermina*, p°1

chez les autres personnages aspirant au même cheminement, l'envie de tenter eux aussi l'expérience du langage. Le Fils témoigne :

*Ce que j'aimais avec elle, c'est qu'après l'avoir léchée, j'avais une haleine chargée de toutes les paradisiaques odeurs de la terre. Les gens me demandaient ce que j'avais mangé, quel parfum j'utilisais. Je me rappelle qu'un jour, maman m'avait même fait faire un truc un peu tordu pour elle. Comme j'étais revenu du bois après avoir léché la cousine de mon Malien et que ma bouche avait cette réserve d'odeurs excitantes, maman s'était inventée une brûlure sur le nez et m'avait demandé de lui souffler dessus. Je mis du temps avant de comprendre qu'en réalité, maman m'obligeait à la prendre par le nez. C'est que les odeurs de la cousine à mon Malien, elles étaient franchement irrésistibles. C'est pour ça que la cousine, mon Malien son cousin et moi-même, nous étions devenus très complices.<sup>153</sup>*

Pour expliquer ce passage, nous dirons que l'envie de savoir, que le Fils appelle ici les odeurs, est à l'origine de la complicité qui prend naissance entre lui, son ami Malien et la cousine de ce dernier. Comment ne pas succomber à cette irrésistible envie de connaître et de vivre autre chose de différent ; différent de ce à quoi les avait habitués la vie de tabous imposés par leurs parents ? Pour montrer ce besoin de se libérer qui gagne peu à peu toutes les couches de la société, le Fils parle de sa mère qui elle aussi voulait effleurer ces odeurs.

L'odeur du sexe serait donc cet objet dont les personnages se serviraient pour oser l'obscénité. Il constitue pour la plupart des personnages, l'argument qui leur permet d'emmener la tradition sur « la place des fêtes », sur le lieu du carnaval pour qu'elle soit enfin interrogée, pour qu'enfin ils trouvent l'opportunité de rire d'elle puisque le carnaval est le lieu par excellence, malgré ses contradictions, où les masques tombent et où tout le monde peut se moquer librement de tout le monde sans que cela n'ait d'autres répercussions.

C'est cette passerelle offerte aux personnages par l'odeur du sexe, afin qu'ils puissent y emmener la tradition dans cet espace du rire qu'est le carnaval, que l'auteur semble vouloir représenter à travers ses romans. Comme s'il se servait de

---

<sup>153</sup> *Place des Fêtes*, p°120.

cette odeur de sexe, comme d'un prétexte à l'obscène qu'il tenterait de légitimer à travers la métaphore de l'odeur. C'est notamment pourquoi nous ne retrouvons Herberto, jamais très loin des lieux dits « de contre-pouvoirs » où se rendaient tous ceux que l'odeur attirait : « *On y fumait des cigares et des pipes en même temps qu'on lutinait des femmes dans des tenues légères qui exhibaient leurs poitrines plantureuses*<sup>154</sup> ».

Les lieux que décrit Herberto, étaient le plus souvent fréquentés par des personnages quelque peu « paumés » (pour utiliser l'expression de l'auteur lui-même). Ils avaient tous quelque chose en commun qui s'apparentait plus à un besoin de fuir les lieux déjà raturés par les tabous ; où il ne leur était pas permis de décliner les bribes d'un type de discours différent de celui qu'impose la tradition.

Aussi, comme Herberto, ou le Fils dont le rêve ultime est de « jouir dans le chapeau de la chanteuse Lââm », tous les personnages obscènes fréquentent-ils les mêmes espaces :

*Vous savez, Lââm, je finirai par prendre avec elle un petit café en direct de la place des Fêtes ! Nous serons quatre, ma cousine, moi, notre enfant et la chanteuse. 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.*<sup>155</sup>

La métaphore du sexe de la femme à travers ses sécrétions et son odeur, permet de ce fait aux personnages qui la recherchent et la suivent, de se constituer un patrimoine. Aussi, en faisant la somme de toutes les fois où grâce à l'odeur du sexe ils ont franchi les lieux dans lesquels ils pouvaient enfin interroger la tradition en la confrontant elle-même à ses propres angoisses, les personnages ont emmagasiné une certaine dose de savoir qui leur permettra par la suite d'avoir les arguments nécessaires pour continuer leur quête, même hors de l'espace du

---

<sup>154</sup> *Hermina*, p°80.

<sup>155</sup> *Place des Fêtes*, p°292.

carnaval. Le Fils témoigne : « *Je n'ai pas oublié, ma langue conserve intacte l'odeur de tes sécrétions*<sup>156</sup> ».

Comme pour dire que tout ce qu'il a appris en suivant l'odeur du sexe et côtoyant le sexe de la cousine de son ami Malien, constitue pour lui autant de connaissances qui resteront intactes dans sa tête même s'il s'éloignait du sexe de la cousine. D'ailleurs, il s'éloigne autant de lui, que la plupart des gens se dispensent de l'odeur du Coca-Cola. Le Fils compare l'odeur du sexe de sa cousine à une autre chose dont il raffole : « *Son sexe avait le parfum du coca-cola de chez Mc Donald's*<sup>157</sup> ».

Enfin, si nous concevons que les personnages sont attirés par l'odeur, il n'en demeure pas moins que celle-ci peut parfois elle-même tout mettre en œuvre pour que les personnages la remarquent. Ainsi, la nature elle-même vient apporter son aide aux personnages pour qu'ils retrouvent le statut d'individu. En créant autour d'eux des moyens qui leur permettront de côtoyer "les espaces de plaisir" dans lesquels ils pourront livrer verbalement un combat avec la tradition et les tabous, la nature se charge de doter aux femmes certains attributs qui ne passeront pas inaperçus chez nos deux personnages principaux : « *Parce que la cousine de mon ami Malien avait un beau corps, parce que la maman de mon ami Malien était assez pulpeuse et très désirable, les deux pensaient que toutes les queues feraient des galipettes en les voyant et en percevant leurs odeurs*<sup>158</sup> ».

---

<sup>156</sup> *Place des Fêtes*, p°68.

<sup>157</sup> *Idem*, p°36.

<sup>158</sup> *Ibidem* p°135.

### a) La place du sexe dans l'écriture de l'Obscène.

Comment parler de l'odeur sans évoquer ce qui la crée ? S'il y a quelque chose sur laquelle on ne saurait passer sans s'y heurter, c'est la présence du sexe féminin et masculin partout dans les deux romans. Comme s'ils étaient les deux seuls éléments devant lesquels les personnages acceptaient de se livrer sans même tenter de résister. Samuel, racontant ce qui arriva à l'un de ses amis :

Quand elle sortit de l'ascenseur au troisième étage, elle n'eut pas à chercher, il était là. Devant sa beauté, il resta bouche bée. Elle arborait une robe très courte et profondément décolletée. Elle avait des formes plantureuses. Il eut l'intuition qu'il y avait quelque chose derrière, que cette femme ne pouvait pas être une urologue. Elle devait être liée à Karl par une complicité mystérieuse dont lui Fritz pourrait faire les frais. Mais quelle crainte aurait pu éloigner un jeune homme d'une femme aussi belle dont tous les détails du corps n'invitaient qu'à la fête ? On n'a jamais osé dire ouvertement où était le servage de l'homme : or il est dans la toute puissance souveraine qu'exerce sur lui le vagin.<sup>159</sup>

De même, aucun personnage ne résiste à l'appel du sexe quelles que soit les circonstances qui ont précipité sa venue. Seul compte, dès lors qu'ils l'ont vu, le fait de pouvoir le posséder :

*Elle pourrait ressortir de là, armée d'un couteau ou d'un revolver. « Ah ! Et si Karl et cette femme appartenaient à un réseau de trafiquants d'organes humains ? » Même après avoir eu cette idée, lui qui, dès qu'il avait vu Karl, avait pensé à Jack l'Eventreur, ne se leva pas, il resta couché, à la fois impatient et inquiet (...) N'ouvre surtout pas les yeux et ne relève pas la tête, sinon le jeu perdrait de tout son piquant (...) Un énorme membre raide se fraya brutalement un passage entre ses fesses. Il poussa un cri, mais il était déjà pris, et cela dura plus de six minutes. Elle se retira de lui. On n'a jamais osé dire ouvertement où était le servage de l'homme : or il est dans la toute puissance souveraine qu'exerce sur lui le phallus, oui le phallus<sup>160</sup> !*

---

<sup>159</sup> *Hermina*, p°305.

<sup>160</sup> *Idem*, p°306.

Il y a ici à travers la lecture de ces deux fragments de texte, la volonté chez le narrateur de faire du sexe, celui de la femme comme celui de l'homme, un élément devant lequel les personnages ne peuvent dire non. Aussi le représente-t-il comme quelque chose qu'ils acceptent dans leur vie, quelque chose qu'ils aimeraient voir en leur possession. Mais à travers cette possession, c'est bien l'idée de donner, plus que celle consistant à prendre chez autrui, qui est mise en avant ici. Car si les personnages acceptent de se laisser prendre par le sexe, c'est qu'ils acceptent par la même occasion l'idée que l'Autre qui détient le sexe, peut être un chemin pouvant les conduire à ce qu'ils recherchent : la liberté.

C'est pourquoi, aucun des personnages dont les traits de caractère épousent l'obscénité, ne résiste à la vue du sexe. Mais se laisse plutôt entraîner, sans chercher à résister ni comprendre véritablement ce qui se passe.

Dès lors, nous nous attèlerons dans ce passage, à montrer comment les personnages se servront du sexe pour s'inventer une nouvelle identité.

Nous aimerions avant toute analyse, attirer l'attention sur le mot phallus que l'auteur reprend deux fois à la fin de la dernière citation. Dans nos précédentes analyses, nous avons utilisé à plusieurs reprises le mot « phallocrate » pour désigner l'attitude du pouvoir en postcolonie. Là, nous avons défini « phallocrate » comme étant un système dont se servirait le pouvoir pour conserver une certaine domination chez les sujets qu'il entendait dominer. Or ici, le mot phallus ne représentera plus cet élément dominateur. Il sera certes quelque chose qui énonce une voix, mais il sera surtout « un commandement » qui laissera chacun des personnages libres de le choisir ou pas ; de le suivre ou de le laisser les posséder.

En effet, la métaphore du sexe ici renvoie à l'idée de ce que l'écriture de l'Obscène veut faire de la tradition. C'est-à-dire qu'elle redeviendrait cet objet essentiel dont on se sert parce qu'elle est utile et vitale, mais aussi parce qu'elle ne tenterait pas d'aliéner ceux qui la suivent en leur ôtant le choix de la suivre ou pas.

Aussi, le phallus dont nous allons parler, recouvrira-t-il toutes les propriétés de ce que devrait être la tradition afin qu'une identité puisse être redéfinissable dans le contexte négro-africain postmoderne.

Nous remarquons dans le corpus que le phallus semble avoir une certaine emprise sur les femmes. Comme si elles le recherchaient tout le temps, partout et le tenaient pour seul maître capable de les dresser : « *Ces femmes là aiment faire la révolution dans leur joues. Mais quand se lève une queue, elles se plient en cinq pour faire les servantes, avec de larges sourires en prime.*<sup>161</sup> »

Cependant, cette domination du phallus même si elle semble épouser les pratiques du pouvoir, ne s'impose pas. Ce sont les femmes elles-mêmes, indépendantes et toutes aussi libérées, qui la réclament. Mira, s'adressant à Heberto : « *J'ai un rendez-vous à la maternité. J'en ai pour quelques heures. Je reviens avant midi. Je ferai aussi un saut dans les bureaux de la revue. Bouffe bien et aiguise ton dard pour moi.*<sup>162</sup> »

Si la recherche du statut de l'individu est la priorité chez les personnages tchakiens, le phallus est lui, l'un des atouts majeurs dans sa quête. Aussi, associe-t-il le plus souvent le rapport réussite /déclin d'un autre personnage, ou sa perte de position dans le groupe ou la société, à la capacité qu'il a d'accumuler les conquêtes ou au contraire à la dégringolade de ses capacités sexuelles. Bien évidemment, inutile de rappeler ici que nous sommes toujours dans une métaphore au centre de laquelle l'obscène joue le rôle principal.

C'est du moins ce que nous pouvons observer à travers la crise que traversent le Père d'abord et le Fils par la suite dans *Place des Fêtes*. En effet, pour l'un comme pour l'autre des deux personnages, le statut d'Homme se définit nécessairement par rapport à son sexe. D'ailleurs, le Fils lui-même en bon hédoniste, n'avoue-t-il pas en paraphrasant Descartes : « *Je bande, donc je suis*<sup>163</sup> » ?

---

<sup>161</sup> *Place des Fêtes*, p°76.

<sup>162</sup> *Hermina*, p°268.

<sup>163</sup> *Place des Fêtes*, p°128.



Dès lors, le ton est donné. Pour lui le statut d'individu sera intimement lié à l'efficacité de son sexe. Veiller à ce qu'il ne se ramollisse jamais, devient une volonté nationale ! Sexe ramolli, signifie perte de pouvoir et si perte de pouvoir il y a, cela équivaut directement à une absence de parole. Dans tous les cas, la finalité est la fuite. D'où le retour au pays du père. De ces crises, nous parlerons d'abord de celle que décrit le Fils lui concernant :

*Quelque chose était arrivé dans ma vie, comme ça arrive dans la vie de toute queue, parce qu'une queue, ce n'est quand même pas un truc toujours sûr. Ce n'est pas comme le doigt. Voilà comment la mienne m'avait fait des vacheries. La première fois que c'était arrivé, c'était chez mes parents. La cousine de mon Malien, elle m'avait eu au bigophone et on avait parlé tellement sexe qu'elle en avait eu envie. Elle était alors venue me retrouver. Et là, nous avons fait les caresses et je l'avais beaucoup léchée, elle m'avait beaucoup sucé, puis, après, nous avons voulu faire des trucs. Elle s'était couchée dans le lit de maman et papa, le plus grand dans notre appartement. Moi je me mis nu, elle aussi. Son sexe bien ouvert faisait penser à un télescope le jour de l'éclipse du soleil de 1999 en France avec la fin du monde du célèbre Monsieur machin.*

*Je suis monté sur elle, heureux d'entrer une fois encore dans son télescope. Et là, patatras ! Ma queue se ramollit comme du coton, c'était la première fois que ça m'arrivait. La cousine de mon Malien, déçue, furibarde, comme toute femme qui attend une queue et qui ne voit rien venir, la cousine de mon Malien donc, déjà toute trempée pour me recevoir, me hurla : « Mais qu'est ce que tu fous ? » Elle pensait que je faisais exprès, mais non, je ne faisais pas du tout exprès (...) Après cette première panne, j'avais pris peur, je craignais de devenir impuissant sexuel à vie (...) Ma si charmante queue va devenir une trompe de la honte.<sup>164</sup>*

Dans ce passage, nous pouvons lire beaucoup de choses. La première est que le Fils semble se confondre avec son sexe. Ce qui montre qu'il n'est rien sans lui. Nous comprenons dès lors que sans lui, et il l'avoue lui-même, il serait couvert de honte. La même honte dont semble être envahi le père. La seconde, c'est qu'il lui faut y remédier au plus vite s'il ne veut pas connaître le même sort que son père.

En effet, le Fils imputait la perte d'autorité de son père, à son incapacité à pouvoir satisfaire sa femme. Plus le sexe de son père ne répondait plus, plus son influence dans la famille allait décroissant. D'ailleurs, le Fils lui-même racontait sans pudeur

---

<sup>164</sup> *Place des Fêtes*, p°126-127.

« les frasques sexuelles » de sa mère avec la plupart des hommes qui habitaient le même immeuble. La perte de poids dans la famille de son père donc, était directement liée à ses incapacités sexuelles :

*Plus tard, je compris ce qui était arrivé à papa quand il avait perdu la force de prendre maman. J'avais compris que chez lui aussi, ça avait marché très bien jusqu'au jour où ça avait commencé à mal tourner, à devenir moins raide, à flotter, à ne plus tenir debout pendant dix minutes, à devenir baveux et à ressembler à une omelette baveuse ou même à une tarte à la crème que l'on sert à une malade dans une clinique. J'avais compris que le destin des queues est aussi aléatoire que celui des rois africains quand ils disent qu'ils sont forts et qu'un jour on les jette à terre pour montrer leurs fesses à tout le monde. J'avais compris qu'un homme parce qu'il n'est qu'une queue, peut facilement mourir avant sa propre mort, comme une voiture rouge quand elle descend dans le fossé et qu'elle ne trouve plus sa route pour reprendre son trajet.<sup>165</sup>*

Dans ce dernier extrait de *Place des Fêtes*, nous pouvons encore lire toute la subtilité de l'écriture de l'Obscène à travers le parallélisme que le Fils établit entre le sexe de son père qui perd chaque jour un peu plus de sa force, et la déchéance des « rois » africains dont t-il dit qu'elle n'est que la preuve que leur force ne tient qu'à un fil ; car fondée sur des tabous qui eux, sont des éléments voués à disparaître. Il essaye donc de montrer par cette métaphore que celui qui tente de dominer par la force, retrouve toujours une force plus grande que la sienne et devant laquelle il ploiera assurément. Aussi, lorsqu'il dit « parce qu'un homme ce n'est qu'une queue », il montre que l'addiction aux tabous, qui n'est en réalité qu'une forme de manifestation de la phallocratie dont use le pouvoir, est en réalité un non-pouvoir, un hôte que renferme indirectement le sujet qui les fait vivre. Nous comprendrons mieux de ce fait, le sens aussi de « mourir avant sa propre mort », qui vient rappeler ici l'épisode du père dont l'autorité c'est-à-dire la force du langage, était morte avant sa propre mort physique.

Le phallus d'après ces deux passages du roman, est donc synonyme doublement d'objet dont on se sert pour conserver son pouvoir, mais aussi, c'est

---

<sup>165</sup> Idem, p°127.

un objet qui donne le pouvoir. Car après s'être insurgé contre tout et contre la tradition en postcolonie, ni le Fils, ni Heberto, ni même les femmes comme la cousine de l'ami Malien ou Hermina, ne semblent être en mesure de discuter l'autorité du phallus. Mais il y a tout même une différence majeure que l'on ne doit pas manquer de préciser. Si dans un premier temps nous avons critiqué négativement la puissance que l'on acquiert en brandissant son sexe comme le faisait ceux que le Fils a appelé « les rois africains », il faut dire que contrairement à eux, le phallus devant lequel s'incline Heberto et les autres ici, a d'autres types de caractère. Il ne cherche pas à s'imposer comme la puissance suprême. Ce sont les personnes eux-mêmes qui l'élisent comme telle. Si pour Heberto le passage de la conférence a été un moyen de se prouver qu'il avait des « couilles » et en même temps un moyen de rallier à sa cause toutes les femmes qui l'entourent : « *Samuel, signe Nora à l'encre de ta queue.*<sup>166</sup> » ; le Fils lui, a opté pour une thérapie plus terre à terre afin de palier à sa mauvaise expérience passée.

Pour ne plus se retrouver dans la situation où il est impuissant aussi bien verbalement qu'au niveau physique, il va donc décider de tout mettre en œuvre pour que plus jamais il ne soit à court d'argument. Puisqu'un sexe qui ne se lève pas ou plus, rime directement avec perte de langage donc incapacité de défendre son point de vue. Ce que dans sa position et sa quête de l'individu, il ne saurait accepter :

*J'avais fini par me dire : « Mon gars, si tu ne fais rien pour t'en sortir, alors, dis toi que tu es fini ici-bas et que tu n'iras pas au paradis non plus. » Eh bien, je décidai de faire quelque chose. Je me mis alors dans la peau de mon propre psy pour entamer la thérapie, histoire de désintoxiquer ma tête, puisqu'il semble que c'est dans la tête que tout cela se passe. C'est ainsi que je me jurai de ne rater aucun film X de Canal+ ni aucun érotique de M6 les dimanches en deuxième partie de la soirée. Quand on alertait à Malibu, je branchais mes yeux sur les seins de Pamela Anderson(...) je n'en ratais aucune miette, vu que c'est des queues que ces gonzesses parlaient, des queues bonnes, des queues pas bonnes, des trucs vraiment bandants absolument(...)<sup>167</sup>*

---

<sup>166</sup> *Hermina*, p°150

<sup>167</sup> *Place des Fêtes*, p°129

La thérapie dont parle ici le Fils, c'est l'expérience de l'Obscène : comment combattre les maux qui minent son cerveau si ce n'est en décidant de leur opposer ce qui est susceptible de les bousculer au plus haut point ? Et c'est là aussi qu'il marque sa différence avec le Père qui lui, reste dans ses travers parce que trop encre dans les tabous. Ce que le Fils se promet de ne point rater, se sont toutes les occasions qu'il aura de violer les dogmes de son père. Les exemples qu'il prend, sont autant de métaphores qu'il utilise pour montrer sa détermination. Mais comme l'obscénité est la réponse la plus perturbatrice vis-à-vis de son père, il l'utilise donc à outrance et sature littéralement son langage de propos irrévérencieux.

Avant de rajouter et c'est là toute l'importance de l'écriture de l'obscène :

*Mais si vous voulez mon avis, mon auto-thérapie, c'était de la merde et rien d'autre. Au lieu de désintoxiquer ma tête, les choses s'empirèrent et je voyais que ma queue devenait de plus en plus petite. L'heure était grave. C'est alors que je m'inventai un scénario d'enfer. J'étais avec la cousine de mon Malien à Place des Fêtes devant la caméra de Belmondo qui nous guidait pour un film documentaire sur l'anatomie des pigeons du Rwanda. Alors, le scénario voulait que moi je m'imagine que les pigeons sortiraient du sexe de la cousine de mon Malien. Avant que les pigeons ne sortent en battant des ailes blanches, je devais caresser goulûment, avec ma bouche envoutée, le sexe de la cousine de mon Malien, tout en disant en anglais du Pérou : « Oh ! my god ! It's very, very good !<sup>168</sup>*

Cet épisode de la vie du Fils, en plus d'être un hommage au phallus, nous montre que l'obscène n'est pas seulement là pour parler de manière frivole et complètement gratuite, de sexualité. L'obscène des personnages ne trouve de sens que si et seulement si, il s'engage dans un processus dans lequel le personnage accomplit ce qui peut le rendre libre. Le Fils avoue lui-même qu'imaginer des femmes nues à la télévision, ne résolvait pas son problème. Mais qu'il a commencé à trouver une solution à son problème, seulement à partir du moment où l'obscène ou la thérapie qu'il pratiquait, était directement liée aux choses qui le concernait :

---

<sup>168</sup> Idem p°133.

c'est-à-dire, construire une thérapie à partir de tout ce que la tradition impose et juge mal ou bien.

En effet, nous lisons là encore la volonté pour les personnages de confronter la tradition directement avec elle-même. L'union du Fils et de la cousine n'était pas illégitime en soit. Elle le devient seulement parce que le père du Fils voulait qu'il en épouse une autre. Dès lors, et pour lui montrer qu'il avait lui aussi son mot à dire dans sa propre vie, le Fils a décidé de construire tout un univers obscène à partir de sa relation « illégitime » du moins du point de vue de son père, avec sa propre cousine et non plus celle de son ami Malien :

*C'est comme ça que j'avais commencé à fantasmer sur ma propre cousine qui était bien foutue et dont tout le monde parlait dans le quartier (...) Comme son papa et le mien sont des frères de même père et de même mère, c'est facile pour nous de nous voir seuls, de sortir. Personne ne s'en doute. C'est comme ça que le rapprochement s'était opéré jusqu'au jour où nous avons fait l'amour pour la première fois(...) Parce que nous ne l'avions pas fait avant que ma cousine n'eût déménagé pour aller vivre seule dans un petit studio où je pouvais aller la voir librement. Où je n'étais pas obligé de dire à qui que ce soit que c'est ma cousine.<sup>169</sup>*

Dans cet extrait ; le Fils parle d'exode, de déplacement dans un lieu où il n'avait plus besoin de se justifier quant aux liens qui les unissaient sa cousine et lui. C'est encore ici une manière indirecte pour parler de la distance nécessaire face aux tabous dont nous avons déjà fait état. En effet, le Fils prend ici l'image de sa relation qu'il va vivre ailleurs, pour témoigner de l'exode de l'Obscène qui ne saurait se pratiquer au sein même du carnaval. C'est aussi une manière de montrer que l'exode des écrivains négro-africains en Occident, leur a donné l'espace nécessaire pour enfin parler librement ; car s'ils étaient restés dans leur propre communauté, ils n'auraient pas su développer une langue aussi critique que l'Obscène puisque les tabous allaient y apposer leur veto. C'est ce que le Fils veut exprimer lorsqu'il dit que sa relation avec sa cousine n'a été possible que lorsqu'ils

---

<sup>169</sup> *Places des Fêtes*, p°185.

sont allés ailleurs, là où ils n'étaient pas obligés de faire semblant. Mais au contraire, où ils pourraient enfin être eux-mêmes.

L'obscénité nous pouvons le voir ici, est donc à lire autrement. Le personnage nous invite à regarder au delà des mots.

Dès lors, nous pouvons dire que sa thérapie « ressuscite » son phallus et ne prend de sens que parce qu'elle est dirigée envers et contre ce qui le prive de sa situation d'individu.

L'Obscène à travers la métaphore du phallus, est donc un moyen subtil pour les personnages, de montrer que c'est en choisissant de parler des problèmes qui les concernent personnellement et non en gobant tout ce qui passe devant eux, qu'ils parviennent à trouver des solutions :

*Me croirez-vous ? Eh bien, les amis, chaque fois que je me mettais à imaginer ces scènes entre la cousine de mon Malien et moi à la Place des Fêtes, avec ou sans Bebel, je les avais mes érections. Des érections qui faisaient de ma queue quelque chose de plus dur qu'une corne d'un rhinocéros blanc abattu par des braconniers africains pour le compte des fabricants asiatiques comme quand on tue les éléphants aussi pour leurs défenses.<sup>170</sup>*

Définitivement, accéder au statut d'individu pour le Fils, cela rime avec le maintien au « garde à vous » de son sexe. C'est-à-dire une langue prête à être obscène à la première occasion. D'ailleurs, son fameux « *je bande, donc je suis* » trouve tout son sens ici. Comme pour aborder dans le sens des choses que nous sommes en train de démonter, le Fils finit sur cette belle note qui sonne comme un hymne au phallus et du coup, signe son accès dans la cour de tous ceux qui sont devenus des individus:

---

<sup>170</sup> *Place des Fêtes*, p° 130.

*Maintenant que je m'étais intégré dans le groupe des mecs, sans faire de très grosses bêtises, j'avais commencé à me sentir vraiment homme dans ma peau. Ce qui fait que j'avais commencé à me dire, en me tapant sur la poitrine : « la prochaine fois que j'aurai une femme entre les mains, je ne baisserai pas ma queue devant elle. La queue, c'est le roi de la terre. La queue, elle ne doit avoir peur de rien ni de personne. La queue, elle doit soumettre tout sur la terre. » Je me gonflais à bloc. <sup>171</sup>*

Le sexe est donc synonyme ici, de capacité à pouvoir tenir un discours valable devant le pouvoir. Capacité que le Fils acquiert en pratiquant sur lui-même une espèce de remise en cause, un travail personnel sur sa personne. Dès lors, la seule véritable « queue », est celle qui a su faire l'expérience du langage, du dépassement et qui naît de la confrontation entre ce que l'on dit de nous que nous sommes, et ce que nous voulons devenir.

Nous retrouvons donc chez les personnages de Sami Tchak, comme une sorte d'addiction pour cette nouvelle conception du phallus et le sexe en général. Mais à l'inverse de la comparaison qu'introduisait Lacan lorsqu'il écrivait : « *Le sexe féminin a un caractère d'absence, de vide, de trou, qui fait qu'il se trouve moins désirable que le sexe masculin dans ce qu'il a de provocant, et qu'une dissymétrie essentielle apparaît.*<sup>172</sup> » ;

Les personnages ici, ne souhaitent pas se risquer dans une opposition entre les genres. En utilisant l'obscène à travers le sexe, c'est une revalorisation de leur statut qui est visée et non une problématique qui consisterait à replacer un autre pouvoir au dessus.

Mais le plus important dans l'intronisation du phallus en tant que maton suprême par les différents personnages de Sami Tchak, c'est qu'il vient ici rehausser l'idée selon laquelle l'écriture de la sexualité naît d'un complexe de castration lié certainement à l'Œdipe, du langage ; ce qui introduit directement le rapport signifiant /signifié. En d'autres termes, ce que signifient les actions de montrer et de parler du sexe pour un Homme, lorsque tout dans sa culture le

---

<sup>171</sup> Idem, p°150.

<sup>172</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre III*, 1955-1956.

désapprouve ; et les conséquences que ce même acte pourrait avoir du point de vue de son statut d'individu. Nous pourrions de ce fait nous demander vers quelle espèce d'Homme l'écriture de la sexualité nous propose de nous tourner au confluent du possible ? Il y a ici, notamment chez le Fils et Heberto, toute une symbolique des échanges dont on soupçonnera certainement des liens très étroits avec la métaphore paternelle. Mais parler de sexualité dans un contexte négro-africain postcolonial est non seulement une activité risquée car elle doit tenir compte du réel, du côté symbolique de la tradition, tout en cultivant un certain imaginaire nécessaire à l'écriture ; mais elle est aussi une activité qui permet aux personnages d'opérer sur eux-mêmes une espèce de dialectique analytique quant à leur évolution et à ce qu'ils deviennent à la fin de leur parcours. Heberto, écoutant l'un de ses amis lui parler de l'île (de la tradition sur l'île) :

*Notre île a quelque chose de très folklorique et tout visiteur croit la connaître après un contact d'une seconde, me dit-il. Elle est en réalité une talentueuse strip-teaseuse. Son corps qui se trémousse fixe l'attention au niveau de ses seins et de sa toison pubienne. Mais peut-on affirmer à partir de ces détails, connaître la strip-teaseuse ? Elle n'est pas une paire de seins ni un postérieur tentant, ni les poils de son pubis. Elle cache dans l'offre facile de sa nudité la complexité de son être ; elle est le lieu de la guerre des passions, le foyer des rêves morts, des illusions bouillonnantes, des blessures non pensées, des silences non pensés, des maladies de la peur de vieillir et de mourir. Entre le voyeur et la strip-teaseuse, le corps de celle-ci, si parlant de nudité, est un véritable rideau de fer. Ainsi se comporte l'île.*

173

La tradition, que le narrateur chosifie ici en parlant de « strip-teaseuse », se donne en effet comme quelque chose de hautement complexe. Cette complexité nous dit l'ami d'Heberto, naît de ce que la tradition négro-africaine tire sa puissance à deux niveaux : celui que l'on voit, et d'un autre, qui est beaucoup plus spirituel ; car il touche à la fois à tout ce qui est et qui n'est plus comme les morts. Le personnage renchérit en disant que ce serait une erreur de prétendre la connaître, en ne tenant compte que des éléments visibles que nous montre la tradition. Et c'est là aussi que l'écriture de l'Obscène à notre avis, trouve tout son sens. Puisque le personnage fait une chosification et donne à la tradition un corps, c'est sur et à partir de ce

---

<sup>173</sup> *Hermina*, p°142.



même corps que va se fonder le langage de l'Obscène. L'exercice sera donc de tenter d'interroger ce corps que l'on ne connaît pas et dont la seule manière de recueillir de lui des connaissances éparses, c'est de le laisser danser, lentement, à la manière d'une strip-teaseuse, afin d'espérer comprendre son langage.

Cette idée de strip-tease, nous la retrouvons aussi chez Roland Barthes. Initiant le corps-à-corps souvent à l'honneur lors d'un strip-tease, le sémiologue nous dit :

Le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme-ci j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout des mots. Mon langage tremble de désir. L'émoi vient d'un double contact : d'une part, toute une activité de discours vient relever discrètement, indirectement, un signifié unique, qui est je te désire, et le libère, l'alimente, le ramifie, le fait exploser (le langage jouit de se toucher lui-même) ; d'autre part, j'enroule l'autre dans mes mots, je le caresse, je le frôle, j'entretiens ce frôlage, je me dépense à faire durer le commentaire duquel je soumets la relation<sup>174</sup>

Par cette citation, nous voyons donc le rapport étroit que le langage de l'obscène initie avec la tradition. Seul ce côté sexuel et ce corps-à-corps, sont capable de faire en sorte que les personnages se réapproprient la tradition en y extrayant les tabous.

Cependant, au-delà de la question purement sexuelle qu'introduit ici l'image du phallus ou du sexe, c'est la problématique de l'influence de la famille sur l'individu que pose ici la question de l'écriture de l'obscène. Cette même famille qui soumet au bon vouloir du Père ou de l'autorité, l'avenir des couples de tous ses fils et filles. Il y a de ce fait ici, comme l'idée d'une certaine conception hobbesienne<sup>175</sup>. Mais cette fuite de la famille que d'aucun peuvent lire comme une manière pour les personnages de dénigrer la tradition négro-africaine, est au contraire une activité qui leur permet à eux, d'acquérir un langage. Car, ce n'est qu'en favorisant le langage au détriment de la famille que l'enfant s'humanise nous dit en effet Lacan, moyennant tout de même une perte des valeurs, et une certaine castration. Par

---

<sup>174</sup> Roland Barthes, Fragment d'un Discours amoureux, 1977.

<sup>175</sup> Durkheim Emile disait que l'homme pris dans son état de nature, n'était pas spontanément destiné à vivre en famille ou en collectivité. Il lui fallait de ce fait trouver dans la société, la force qui lui permettrait de s'extirper de ce borbier qu'est la famille.

ailleurs, l'écriture de l'obscène vient ici montrer l'idée selon laquelle au-delà du caractère inné et biologique que la famille revêt, le principal rôle de celle-ci est, bien au contraire, de réprimer les instincts. Mais cette famille dans les romans de Sami Tchak, ne se limite pas seulement au cocon père, mère, enfants. Puisque nous parlons de tradition en postcolonie, il faudrait donc voir la famille ici comme l'ensemble des personnages qui ont adhéré aux mêmes lois et à la même façon de concevoir le pouvoir après la colonisation. Et c'est de cette frustration que naît l'obscène des personnages. Ils obéissent à un besoin de dire « non, ça suffit ».

### **b) La « langue » de l'Obscène**

Nous consacrerons notre développement dans ce dernier sous-point du premier chapitre, à la localisation de l'obscène qui naît de l'état affectif des différents personnages. Aussi, la question essentielle ici sera celle de se demander si l'obscène des personnages différerait selon le contexte dans lequel ils se trouvent, ou si au contraire, il constituerait les préliminaires annonciateurs d'un fantastique délire verbal dont découlerait l'éclosion de l'individu quel que soit son état :

*Je disais qu'avec tout ce mélange d'odeurs, quand je plongeais mon nez pour lécher la cousine-remarque, la formulation correcte, c'est cunnilinctus et non cunnilingus, vérifiez dans votre dictionnaire-, comme je n'arrête pas de le dire, avec toutes ces odeurs, réunies pour la première fois au fond d'une seule et même femme, j'avoue que la tête me tourna et que ma bouche, ensorcelée, se déchaîna sans se soucier de ma propre volonté. Ma langue, pour la première fois conviée à une telle ambrosie, se fit un véritable Mozart pour composer la plus parfaite flute enchantée intra-vaginale. J'avoue que la cousine de mon Malien, quand on buvait à sa coupe, c'était génial.<sup>176</sup>*

Dans cet extrait, le Fils met à l'œuvre, l'euphorie qui le gagne lorsqu'il décide de s'exprimer uniquement à partir des lois de l'obscène. C'est-à-dire, parler en ayant en ligne de mire que la volonté d'être libre et libéré des tabous. En s'abreuvant

---

<sup>176</sup> *Place des Fêtes*, p°110

directement à la source du plaisir, au vagin de la cousine généreusement montré qui est aussi une offense faite au Père, il acquiert les éléments nécessaires à la fluidité de son langage. D'où ces mots : « C'était génial » !

Cet extrait nous permettrait notamment aussi de répondre de manière définitive à la question de savoir si l'écriture de l'obscène dans le contexte négro-africain naissait d'une volonté de se définir à partir d'un autre type de discours. Ce même discours dont nous parlons, ne sera pas simplement celui des quelques personnages que nous avons cités (Le Fils, Heberto, Mira...) mais sera aussi celui de tous ceux qui côtoient comme nous le disions les espaces du plaisir. Aussi, après que Mira ait quitté la fameuse conférence durant laquelle Heberto avait célébré son « Moi », elle se rendit dans l'un de ces petits cafés où venaient se retrouver tous les personnages en quête de liberté... Nous utiliserons ce passage tiré de *Hermina* pour montrer comment le fort sentiment d'adoption d'une nouvelle manière de parler, était partagé par tous les personnages désireux de changer de condition :

*Assis à l'intérieur du café, juste à l'entrée, deux hommes, l'un assez gros et l'autre chétif, bavardaient en rigolant. L'un d'entre eux disait :... Parce que nous ne sommes pas assez armés contre le complexe d'OEdipe, les gosses piétinent leur père pour désirer librement leur mère. Le père est tué et la mère livrée. Ca donne quoi ? Nique ta mère. Est-ce-que Freud ne l'avait pas dit ? Ne nous avait-il pas mis en garde contre le parricide et le nique ta mère ? Aujourd'hui, OEdipe nique sa mère et, au lieu de se crever les yeux pour cacher sa honte, il l'écrit sur tous les murs et fait de son forfait une maxime pour les autres. Lui, il l'a niquée, sa mère, et il me dit, à moi : « Nique ta mère ». Eh bien, je vais le faire, c'est l'époque<sup>177</sup>*

L'OEdipe, est apparenté ici à l'obscène. Un enfant qui vient non seulement arracher au père ce qui fait de lui un Père pour le garder pour lui, mais qui en plus revendique son acte. La langue de l'obscène sera donc assumée par l'ensemble des

---

<sup>177</sup> *Hermina*, p°197.

personnages qui la parleront. Au lieu de simplement la murmurer, elle sera célébrée et partagée par tous.

Lorsque l'on regarde les deux personnages principaux, le Fils dans *Place des Fêtes* et Heberto en ce qui concerne *Hermina*, on se rend très vite compte du tempérament de chacun. Le Fils est plutôt du genre à taquiner sans arrêt le père pour le pousser à la confrontation. Il est de ce fait, toujours et purement dans la contestation. Comme si, dès le premier roman, le personnage de Sami Tchak voulait montrer depuis le début la trajectoire qui consistera à d'abord tout remettre en cause de manière un peu brutale avant d'adopter une autre stratégie : « *Papa, ayons le courage de regarder notre couleur droit dans les yeux. Je te dis ce que les gens disent, ce n'est pas trop par rapport aux témoignages de nos propres yeux et de nos propres oreilles. Excuse-moi, papa, je suis désolé de te le dire sans détour.*<sup>178</sup> »

Nous pouvons donc affirmer que l'obscène du Fils, est emprunt de colère, mais surtout qu'il naît de la frustration. Dans ce cas, quel pourrait être le type de langage qu'il adopterait afin de mieux rendre compte de son état affectif ?

Comme nous le disions précédemment, *Place des Fêtes* est, outre l'obscène que l'on y lit, d'abord un roman qui marque le doute : c'est l'histoire d'un personnage qui décide de tout remettre en question pour pouvoir se construire une identité à partir de sa propre perception de la vie. Nous pourrions croire que l'obscène dont il fait montre ne s'adresse qu'au seul père et en même temps, croire en une véritable volonté de sa part de chercher à complètement briser l'autorité de celui-ci. Mais ce serait là ne prendre en compte qu'une seule partie du personnage. Son doute n'est pas simplement dirigé envers et contre ce que lui impose son père, mais il s'insurge aussi contre toute la tradition qui voudrait que certaines gens, considérant qu'il n'est qu'un adolescent, veuillent le prendre pour un idiot. A ce premier stade, nous dirions donc que l'obscène du Fils naît de sa volonté de vouloir dire non à tout ceux qui le prennent pour quelqu'un qui ne peut pas savoir. Le Fils raconte son passage à rue Doudeville:

---

<sup>178</sup> *Place des Fêtes*, p°27.

*Moi je peux vous dire une chose : l'amour à la tire, c'est vraiment un piège à con, c'est l'arnaque du cul. Tu en ressors avant même d'y être entré. C'est pour ça que toutes les putes du monde entier disent toujours : « l'argent d'abord ! »*

*« Je sais que tu veux baiser, reprit-elle. Et moi je peux dire une chose : chez moi, c'est très bon. Si tu y goûtes, tu reviendras demain et tu reviendras tous les jours. »*

*Franchement, elle me prenait pour une prune, celle-là ! Si ça faisait tant que ça revenir les hommes, pourquoi était-elle encore en manque de clients ? Ou bien, voulait-elle me dire qu'elle n'avait pas encore eu son premier client ? Dans ce cas, d'où lui venait la certitude qu'après l'avoir goûtée, on revenait nécessairement ? C'était pour se faire mousser, oui, pour se faire mousser. Je connais les putes, toutes te disent la même chose, que chez elles, c'est ce qu'il y a de mieux au monde, alors que c'est toujours un trou au fond duquel tu finis par te retrouver en face de ta propre solitude.*

*« Bon, maintenant, ça suffit ! Hurla-t-elle. Allons baiser !*

*- Non, merci », dis-je.<sup>179</sup>*

L'image de la putain ici dont parle le Fils, pourrait être comparée à celle qu'il prenait déjà lorsqu'il qu'il comparait les femmes du village et celle de la ville. En cela que, si les femmes du village étaient si vertueuses comme le dit en effet son père, comment expliquer alors la frivolité de sa mère qui pourtant vient aussi du village ? Nous lisons donc ici, une question directe que le Fils pose aux tabous : si les valeurs que les tabous intronisent sont des choses aussi sûres comme ils le disent, comment se fait-il alors que plusieurs de ceux qui les suivent, se retrouvent dans la même situation que le père ? Il y a de ce fait, une certaine fausseté qui se dégage de ce que dit la prostituée, dans ce qu'énonce la langue des tabous.

Ce passage caractérise parfaitement ce dont nous parlons ici. A savoir, que les personnages passent par la métaphore du sexe pour pouvoir questionner la tradition en postcolonie. En effet, ce qu'il nomme ici « la pute » c'est toute la tradition dénaturée, dévergondée en postcolonie. Il essaye de montrer que son but n'est d'ores et déjà plus celui d'élever et de construire l'Homme, mais bien plus celui de créer des schèmes dont-elle sera l'unique bénéficiaire, la seule qui jouit des plaisirs. Dès lors, elle mettra tout en œuvre pour arriver à ses fins ; y compris le fait de se mettre à nue. La prostituée serait dans ce cas de figure, l'image d'une

---

<sup>179</sup> *Place des Fêtes*, p°275.

tradition qui, bien qu'elle ait perdue ses vraies valeurs en postcolonie, continue de prétendre qu'elle reste la meilleure parmi toutes les autres ; alors que tout ou presque témoigne ou fait état de son caractère agonisant. Le Fils, lors d'une querelle avec son père :

*Papa cherche alors autre chose pour me flinguer. Il me dit oui, le banditisme, la violence, la délinquance, les armes partout, les fous qui tuent en série, les pourris de toutes les catégories, ça au moins tu sais que c'est les blancs qui ont fait ça ? Leur pays, c'est la jungle, non ? Et tout le baratin du genre facile à deviner.*

*Je lui dis, à mon cher géniteur (c'est à voir) de ne pas se leurrer, qu'il n'y a rien chez les blancs dans ces domaines qu'on ne retrouve pas en Afrique, même les Etats sont des bandits à visage découvert. Ils volent, ils violent, ils cambriolent, ils tuent, ils chient partout, merde ! (...) Papa me dit : « Voilà en quoi l'Afrique est supérieure à ces gens-là. Si nous avons vécu en Afrique, tu aurais reçu de l'éducation et tu aurais su qu'un enfant ne contredit pas son père. Un enfant écoute la sagesse des vieux. » De tels discours, vous ne pouvez pas savoir comme ça me les gonfle.<sup>180</sup>*

Ce que le père dit en termes d'éducation et le Fils qui répond à son géniteur, n'est pas complètement dénué de sens. A une exception près que le Fils, ne répond jamais directement. Il pose des questions auxquelles le père ne répond pas et c'est de cette incapacité à pouvoir donner des réponses que découle sa colère et directement, l'agacement du Fils.

De plus, le langage du Fils ici, pose une question essentielle à la tradition qui est celle de savoir : si tout y est tellement structuré comme elle le prétend, pourquoi ses fils et filles ne puisent-ils plus dans ses prérogatives, la matière qui leur permettrait d'être des individus valables ? Nous retrouvons ici l'une des questions fondamentales dans l'écriture de l'obscène en postcolonie à savoir : la question que le langage pose au langage. La tradition en postcolonie dont il s'agit ici, c'est la posture du pouvoir après les indépendances. C'est-à-dire tout le système dictatorial qui a été mis au point par le pouvoir en mêlant tradition, rites ancestraux et pratiques coloniales, afin de mieux assoir son dictat. Et l'Obscène, qui

---

<sup>180</sup> Idem, p°282.

lui également est un langage, vient s'affirmer comme le leitmotiv de tous ceux que le pouvoir contraint à vivre une vie sans vie. Ils se doivent donc de réagir et essayer de se construire une identité autre que celle qui leur est destinée. D'où l'obscénité et la torsion de la langue à laquelle ils s'adonnent :

*Or, une vie sans horizon, c'est un peu comme une variation autour de la même merde et du même sourire qui s'enlacent et s'entrelacent à la manière des serpents qui font l'amour pour pondre des œufs ou des petits déjà prêts à s'en aller ramper leur destin où ils peuvent. Une vie sans horizon, c'est une variation autour du même truc aussi bleu qu'une marine. On ne peut que la raconter dans tous les sens. On ne peut que la répéter, parce qu'elle même se répète. On ne peut que la tordre, parce qu'elle-même est tordue. On ne peut que la lâcher en un bruit répétitif, un peu comme une goutte d'eau qui tombe en un rythme régulier au fond d'un seau vide et produire l'unique mélodie ou vacarme dans un empire de silence. Banal bruit au départ, mais qui, à force de se répéter, finit par vous envahir la tête, par vous agacer et même par vous lasser. Et il vous rend fou au bout du chemin.<sup>181</sup>*

Enfin, l'obscène du Fils vient montrer ici, que contrairement à son père, lui, n'est pas dominé par la tradition. C'est-à-dire qu'il ne s'inscrit pas directement dans une perspective où il appliquerait au pied de la lettre tout ce que préconise la tradition. Cependant, le but du Fils n'est pas de couper complètement les ponts avec la tradition. Son projet reste celui de réveiller en elle la possibilité d'une erreur. Dans quel cas, il serait urgent qu'elle se regarde dans un miroir.

Nous retrouvons dans le procédé du Fils, quelques similitudes avec la posture du personnage nietzschéen consistant à dire que personne n'a tout à fait raison, ni tout à fait tort. Mais que la vérité devrait être relativisée. Ce n'est qu'en se remettant soit même en doute, qu'un changement est envisageable :

*Je ne peux me tailler une place dans une société où tout est urgence et débrouille, où c'est pour la survie qu'il faut suer du sang et du sperme (...) Le chômage, le désœuvrement, la délinquance, la prostitution, ça se voit comme la gueule de la lune quand celle-ci est pleine et que les nuages ne la séquestrent plus pour que le soleil la baise en secret.<sup>182</sup>*

---

<sup>181</sup> *Place des Fêtes*, p°9.

<sup>182</sup> *Idem*, p°20.

L'image de la lune est ici très forte. Le Fils considère que les nuages, se sont toutes les choses qui empêchent que nous voyions la lune, c'est-à-dire la tradition, sous son véritable jour. Comme quelque chose qui a été perverti par les tabous.

Alors que Heberto lui, est plutôt quelqu'un de réservé et nous le constatons lorsqu'il regarde Hermina :

*Mais cette image, dont il avait maintenant du mal à se départir, l'emplit de honte, non que l'envie de soupirer dans l'intimité d'Hermina eût eu quelque chose de coupable ( elle avait seize ans ; dans l'île, des gamines de huit ans qui jouaient déjà dans la cour des grands se comptaient par centaines), mais parce que ramener aussi rapidement leur relation à un désir charnel faisait de lui-même un des pièges dont il aurait pourtant voulu protéger cette jeune plume encore naïve.<sup>183</sup>*

Le second personnage de Sami Tchak, nous livre l'obscène ici sous un nouvel angle. Heberto, non moins incisif vis-à-vis des tabous en comparaison au Fils, se sert lui de sa timidité pour mieux faire passer son message. Et même si parfois son envie de dire ou de pratiquer l'Obscène se heurte à une certaine gêne, il reconnaît néanmoins que puisque tout ou presque autour de lui a déjà perdu sa vraie valeur, à quoi bon continuer de se priver. C'est comme si son type d'obscène à lui, était une allusion. Chez Heberto, l'Obscène prend des allures de représentation d'ordre théâtral ; un peu comme ce que l'on soupçonne chez Flaubert avec « l'aphorisme sentencieux<sup>184</sup> ». Cependant, son discours bien que laissant paraître une certaine forme de timidité, renvoie le lecteur dans un monde où tout est désormais imaginé. Comme s'il éprouvait une certaine honte au moment d'être obscène. Ce qui nous rappelle ces quelques lignes : « *Mon péché me faisait peur quand j'envisageais le*

---

<sup>183</sup> *Hermina*, p°60.

<sup>184</sup> L'aphorisme sentencieux est chez Flaubert la posture même du discours sérieux, « officiel », légal, des clichés où se drape la pudeur d'un siècle bourgeois. Formidable raccourci mimétique du dispositif de l'allusion et de sa condamnation, le cliché flaubertien doit être arrangé « de telle manière que le lecteur ne sache jamais si l'on se fout de lui ou non », selon le régime risqué d'une écriture ironique, indirecte, qui fait de la littérature le lieu à la fois manifeste et dissimulé d'une interprétation que le lecteur doit « trouver », en se faisant l'apprenti d'une lecture entre les lignes. Signé, Sophie Houdard, In *De l'allusion obscène au théâtre de la débauche*, 29 octobre 2009.



*ciel, mais je le trouvais si beau quand je regardais la terre que même je ne doutais point que les hommes ne m'en dussent avoir beaucoup d'obligation.*<sup>185</sup> »

De plus, il y a chez Heberto comme une envie résolue de montrer tous les clichés que véhicule la tradition. Il décide de ce fait, d'endosser lui-même le costume de la tradition dans une représentation théâtrale pour mieux lui faire voir ses tares. Pour cela, il s'arrange de telle sorte que la tradition, si elle était un personnage vivant du roman, ne sache jamais s'il est vraiment triste ou non, s'il se moque de lui-même ou si au contraire, c'est d'elle dont il se joue. Nous retrouvons donc chez Heberto, toutes les caractéristiques d'une écriture ironique, indirectement dirigée à l'encontre de la tradition.

Nous pouvons dans ce cas dire qu'il accepte de jouer lui-même le rôle de la tradition pour lui montrer ce qui se passe autour d'elle et qu'elle refuse de voir. Le livre qu'il écrit a pour personnage principal Samuel. Heberto le décrit comme un personnage qui ne fait rien pour changer sa condition. Mais l'idée fondamentale dans son roman, est de faire en sorte que Samuel épouse les caractéristiques de la tradition et que Heberto lui-même en étant à la fois celui qui questionne et celui qui est questionné, s'auto-analyse tout en analysant. Nous pouvons apprécier toute la mesure de son procédé à travers les mots qu'il prête à l'un de ses personnages dans le roman qu'il écrit. Le personnage s'adresse à Samuel (Heberto) en le mettant devant le fait accompli ; face à sa propre bâtardise :

*Les années passent à la vitesse du vent, surtout lorsqu'elles rythment une vie ratée. C'est terrible. On projette, on projette, on ne fait que projeter, et rien n'arrive, sinon le premier cheveu blanc qui, comme s'il avait peur de semer seul la terreur, s'empresse de faire des enfants qu'on trouve jusque dans le nez et dans le cul. La mort dont on ne dormait pas constamment avec l'idée s'impose maintenant à toutes les pensées. On a peur pour le corps bientôt en ruine. On est amoureux de la jeunesse définitivement perdue et on éprouve une sympathie douloureuse pour l'affreuse vieillesse qui s'érige comme*

---

<sup>185</sup> Pierre-Corneille Blessebois, *Le Zombi du Grand-Pérou*. Citée par Sophie Houdard, « De l'allusion obscène au théâtre de la débauche. Les cahiers du Centre de Recherches Historiques ( En ligne ), 33 / 2004.

*l'inéluctable avenir à l'odeur d'une mort annoncée. Qu'as-tu fais alors de ta vie Samuel ? Trois fois rien plus rien. Pourquoi es-tu donc né ? Je ne sais pas. Franchement, je ne sais pas.*<sup>186</sup>

Les mêmes questions qui sont posées ici à Samuel, ce sont les mêmes que le Fils dans *Place des Fêtes* pose aussi à son père. « Qu'as-tu fais de ta vie, tracée au son et au rythme des tabous » ? A cette question ni Samuel, ni le père n'ont su répondre puisqu'ils reconnaissent indirectement qu'il n'ont fait que suivre des règles tout au long de leur vie, au détriment de ce qu'ils sont réellement. Ils ont de ce fait eu, des vies ratées !

Ici l'obscène ne consistera plus à engager et la responsabilité du père (puisque c'est de lui dont il parle lorsqu'il dit de lui qu'il a gâché sa vie), et celle du lecteur qui n'est autre que Heberto lui-même. Il y a ici comme l'idée que Heberto veut pousser la tradition à lire entre les lignes les raisons de son échec. Il établit de ce fait une séparation entre ce qu'il est lui-même, et ce qu'est la bâtardise en postcolonie.

Continuant dans la même idée, nous pouvons dire que l'Obscène dans *Hermina*, consiste à montrer la tradition en postcolonie, comme quelque chose qui aurait complètement perdu le sens des réalités. Mais que néanmoins, les personnages qui eux, font l'expérience du doute et dont la prétention est de se constituer en véritable individu, choisissent cependant de materner puisqu'ils savent son importance. Nous retrouvons encore ici l'idée selon laquelle les personnages obscènes ne veulent pas forcément couper tout lien avec la tradition. Ils reconnaissent qu'elle leur est utile. Elle s'est certes fourvoyée, mais il y a toujours en elle les traces de ce qu'elle fut jadis. D'où leur envie de la reconduire à sa juste place pour qu'elle puisse de nouveau retrouver ses lettres de noblesse. Mira, parlant à Heberto qui dort :

---

<sup>186</sup> *Hermina*, p°262.

*Pauvre Heberto, pauvre chou, lui qui, quand il dort, rêve en parlant haut. Il dit toujours : Hermina. Parfois il ajoute : la vaseline. Je sais que tout cela renvoie aux ténèbres de son cœur, aux pans douloureux de son histoire. Je sais que son île vient dans ses sommeils, elle le hante. Que fait-il actuellement et à quoi pense-t-il ? (...) Pauvre chou, la chose la plus intéressante qui me soit arrivée dans la vie, lui, mais est-ce qu'il sait qu'il est la meilleure chose qui me soit arrivée dans la vie ?<sup>187</sup>*

Nous pouvons lire dans cet extrait, deux sens différents. Le premier est que Heberto fait avouer à l'un de ses personnages que la tradition est la meilleure rencontre qu'il ait faite jusqu'ici et ce, malgré ses défauts. Et le second sens montre que Heberto qui est à la fois la tradition et lui-même, est disposé à se laisser conduire par une autre volonté que la sienne. Ce qui fait ressortir encore plus son envie de se démarquer de la manière de concevoir le commandement, pratiqué par les tabous.

Ici, plus rien ne compte chez les personnages à part l'envie de devenir d'autres types de personne. Ils sont tous conscients d'avoir vécu des moments difficiles, des moments où ils semblaient perdus. Mais maintenant, puisqu'ils sont dorénavant accompagnés, plus rien ne peut empêcher qu'ils deviennent des Hommes capables. L'obscène dans le second roman de Sami Tchak, qui mêle donc à la fois théâtralisation, caricature, clichés et mise en évidence de l'Obscène qui, comme le disait le peintre Caravage, tapisse toujours en arrière plan de la beauté :

*Hermina, la vaseline, c'est ce qu'il dit en dormant et je me lève, m'assois tout près comme son ange gardien et je souris en l'écoutant, est-ce qu'il sait que je me suis fait fouetter, est-ce qu'il se doute que je me fais fouetter, est-ce qu'il peut concevoir que je me fasse fouetter ? Hermina et la vaseline, j'ai compris qu'il a des obsessions qui dansent dans son inconscient et qui, la nuit venue, poussent des ailes et errent dans le halo de ses désirs lumineux comme des lucioles. Il n'a aucune idée de ce que je peux ressentir quand ils me fouettent, peut-être que je lui demanderai un jour de me fouetter, oui, il doit me fouetter lui aussi, d'ailleurs il n'y aura plus que lui au monde pour me fouetter, Bob et sa clique c'est fini, c'est enterré.<sup>188</sup>*

---

<sup>187</sup> Idem, p°270.

<sup>188</sup> *Hermina*, p°299.

Cependant, il y a-t-il chez les deux personnages une réelle différence dans la manière qu'ils ont de nommer l'obscénité ?

Pour répondre à cette question, il serait opportun de rappeler très brièvement que si le Fils grandit au sein de la famille avec son père, sa mère et ses sœurs, Heberto lui, habite tout seul. Et pourtant, nous semblons déceler plus de colère chez le Fils que chez Heberto où celle-ci est plus mesurée. D'ailleurs, leur manière de s'exprimer le montre assez bien.

Il semble que tout ceci fasse partie du processus de libération du personnage de roman africain. L'auteur nous présente ici deux types de personnages : l'un vivant et subissant directement les effets des tabous et un autre, sans qu'il n'y soit directement confronté, qui reconstitue lui-même l'ambiance qui prévaut lorsque l'on est auprès des tabous, afin de mieux les questionner. Il y a de ce fait l'idée que l'obscénité du personnage négro-africain n'est pas dû simplement à l'oppression qu'il subit de la part des tabous ou de tout autre ascendant qui les représente ; mais bien plus, à une volonté affirmée d'adopter toutes les caractéristiques de l'individu.

Que l'on se place du côté de Heberto ou du Fils, la résolution de cette question reste l'ultime but de leur obscénité et ce, quelle que soit leur histoire ou la situation dans laquelle ils se trouvent. L'un comme l'autre, peignent dans leur contexte propre, les aspects du nouvel individu qu'ils aimeraient devenir : « *La densité de l'histoire ne détermine aucun de mes actes. Je suis mon propre fondement, la seule source possible d'un cogito africain.*<sup>189</sup> »

---

<sup>189</sup> Bernard Mouralis, *V.Y. MUDIMBE ou le Discours, L'Écart et l'Écriture*, Paris, Présence africaine, 1988, p°141.

## **Chapitre 2- *Place des Fêtes, Hermina* ou la perpétuelle quête de l'individu.**

Le sexe que l'on retrouve de part en part dans les œuvres de Sami Tchak, semble tenir une place principale dans la vie des personnages. Comme si en le recherchant continuellement, les personnages se réinventaient et acquéraient par la même occasion, toute la liberté que celui-ci leur offre. Nous parlons de liberté ici parce que la plupart des personnages se sentent comme prisonniers dans un monde qu'ils ne maîtrisent pas et dans lequel parfois, d'autres décident à leur place. Dans ce cas, le sexe joue pour eux comme le rôle d'une espèce d'échappatoire ; une sorte de fuite vers l'ailleurs, une certaine liberté que seule peut offrir le contact avec un autre corps. Aussi, partir de la « place des fêtes » pour atteindre Hermina, constituera le chemin de l'obscène. Nous tenterons de montrer comment les personnages revendiquent eux-mêmes l'emprunt de la route qui les mène à l'obscénité.

Ce chapitre sera l'occasion de montrer une fois de plus, la langue métaphorique de l'obscène dans les deux romans et montrera cette espèce de « corps-à-corps » que les personnages tissent entre eux. Aussi, en décrivant la recherche effrénée du corps de l'Autre à laquelle se vouent becs et ongles les personnages, rapport avec autrui dont nous avons déjà parlé<sup>190</sup>, nous relaterons autant de tentatives de leur part, d'acquérir le statut d'individu. Nous disons tentatives parce que les personnages n'ont jamais réellement ce qu'ils recherchent. Ce peut-être aussi ici l'opportunité de nous re-questionner sur la notion d'individu en Afrique Noire. Le fait de ne jamais tenir complètement l'objet recherché, serait-il une manière pour eux de montrer le caractère ambigu de la notion d'individu en postcolonie ? Dans les romans, aucun personnage n'est jamais pleinement satisfait. Et même si le Fils et Heberto collectionnent les conquêtes, il n'en demeure pas moins qu'ils n'ont

---

<sup>190</sup> Confère partie 1 sur l'individu.

jamais celle qu'ils recherchent. Nous pouvons citer aussi les deux mères, Lourdès, la mère de Hermina, et celle du Fils qui elles non plus, n'obtiennent jamais réellement ce qu'elles veulent malgré la liberté que leur donnent les maris. Même si dans le cas de la mère dans *Place des Fêtes*, il faut tout de même rappeler que le mari à aucun moment ne lui donne cette liberté. Elle la prend, au fur et à mesure que diminuent les capacités sexuelles de son mari.

## A- Le nomadisme sexuel.

Ce n'est pas de manière superficielle que nous choisirons de parler de cette recherche frénétique du sexe à laquelle se livrent les personnages de Sami Tchak. En effet, la liberté sexuelle s'est progressivement affirmée comme une dimension de l'autonomie personnelle. Aussi, les pistes tracées par de nombreux comportements jadis réprimandés par le pouvoir, sont désormais socialement admises par les personnages dans les deux œuvres.

Il s'agira de ce fait ici, de démontrer que le libertinage apparent auquel semblent se livrer les personnages de Sami Tchak, est en réalité une manière pour eux de montrer qu'ils sont sans conteste dans une certaine recherche de liberté, et que du coup, tous leurs comportements seront directement associés à cette quête ultime : *« C'était peut-être une façon de vivre, une nouvelle façon de vivre la perpétuelle errance quand on n'a su faire racine nulle part, vivre étant la flottaison, se laisser emporter par tous les courants, par toutes les vagues.<sup>191</sup> »* Lance en effet l'un des personnages, comme une invitation au voyage, à la conquête de l'inconnu et au besoin de vivre autre chose à travers le don de soi.

La sexualité, nous dit en effet Maurice Merleau-Ponty, se résume à comprendre ce qui nous pousse à aller vers les autres. Il explique notamment que par l'obscène et par le désir, chaque individu est confronté à la fois à l'expérience de la dépendance. Désirer quelqu'un dans ce cas, se résume donc à dépendre de lui et de la réponse qu'il va donner à notre désir et à celle de l'autonomie tout en dépendant d'autrui. Aussi, Heberto considère Hermina comme la chose capable de l'emmener vers cet homme libre qu'il rêve de devenir. Recourir à la sexualité grâce à l'image sexuelle qu'il se fait de Hermina, reste donc pour lui l'un des multiples chemins qu'il peut emprunter. Et c'est sans résister qu'il se laisse envahir par les pensées qui suivent :

*Des visages se tournèrent vers lui, plus grave que jamais. Il reçut tout cela comme un vibrant hommage. Sa verge était à la tension maximale et cette turgescence commençait à devenir*

---

<sup>191</sup> *Hermina*, p°169.

douloureuse. Alors, Hermina s'accroupit et passa sous la table, elle tira le slip du pantalon d'Herberto pour déloger le membre brûlant. Elle l'introduisit dans sa bouche après avoir dit : « Parle, ne t'occupe pas de moi, parle, mon héros. » La capacité d'absorption d'Hermina était telle qu'Herberto eut l'impression d'être ventosé, il poussa un petit cri, avant de se rendre compte qu'il était dans une salle de conférence. Il s'excusa<sup>192</sup>.

Dans cet extrait, nous pourrions nous demander ce qui réellement procure du plaisir à Herberto. Est-ce ce que lui fait Hermina, ou alors celui-ci est dû à la rêverie qui lui fait traverser le temps ? Il y a donc ici l'idée selon laquelle le nomadisme sexuel serait une invitation au voyage, à une espèce d'exotisme dont le but est d'atteindre la satisfaction.

Le nomadisme sexuel dont nous parlons ici, a donc des allures de pensées qui se déplacent partout avec les différents personnages. Le sexe est partout, et tout le monde le recherche. Ce qui compte, c'est de faire ce dont on a envie. Aussi les hommes, comme les femmes, ne se priveraient pas d'un petit plaisir volé au hasard d'une rencontre.

Une femme présente dans le café où s'étaient rendus Herberto et Mira après la conférence, se conduisait comme suit :

*Elle prit la main de Herberto avec un sans-gêne qui désarma Mira. Cette fois-ci, il se laissa faire, il avait capitulé. « J'habite à côté, continua t-elle, je vais te faire manger du riz mafé et boire du jus de gingembre, c'est bon pour la chose. Viens ! Laisse-la ! Viens, mon frère ! » Curieusement, bien que la situation fût humiliante pour Mira, Héberto éprouva l'envie de se laisser guider par l'inconnue surgie du trottoir, cette femme vulgaire aux tétons mous. « Allons chez moi, mon frère ! » Herberto ne bougea pas, même s'il lui abandonnait sa main, à la grande surprise de Mira qui s'était écartée d'eux de trois pas. « Moi je ne suis pas putain, dit-elle, je suis caissière et mère de famille divorcée. Je veux baiser pour le plaisir avec mes frères<sup>193</sup>.*

C'est de ce même plaisir décrit par la femme dont nous parlions. Ici, la liberté sexuelle s'exprime de manière concrète par les différents personnages. Et le plus stupéfiant, c'est qu'ils se comprennent les uns les autres. Sinon, comment

---

<sup>192</sup> *Hermina*, p°190.

<sup>193</sup> *Idem*, p°199.



expliquer l'attitude de Mira qui au lieu de s'insurger contre le comportement de la femme, laisse faire sans rien dire ?

D'ailleurs Mira, qui elle même n'est pas en reste, côtoie de temps en temps ceux-là qu'elle nomme « les précaires » et chez qui elle se rend souvent pour des orgies. Elle est le parfait exemple de ce que les lectures peuvent amener un Homme à rechercher une nouvelle façon de vivre sa liberté. Aussi, elle ne tardera pas à nouer des relations avec Herberto dès leur première rencontre. Là encore, la sexualité se révèle être le meilleur moyen de rapprocher les corps et de faire connaissance avec l'autre. Et Mira, secrétaire de rédaction dans une revue qui traite des problèmes d'exploitation du corps humain, ne le sait que trop bien :

*Ils s'étaient rencontrés il y avait pas encore une heure, mais la distance avait disparu entre eux. Elle lui prit la main droite qu'elle dirigea vers son temple de Vénus pour lui communiquer la température de ses désirs. Il sentit alors la mesure du feu libidinal qui, parti de cet antre de soufre, était en train d'embraser le petit corps de la perverse Mira.*

*« Tu vois bien que je ne suis pas bouchée, hein ? » Elle éclata de rire<sup>194</sup>*

Là encore, nous voyons comment le nomadisme sexuel est une attitude commune chez les personnages de Sami Tchak. L'obscène ici, met en scène l'abandon qui caractérise la rencontre : c'est dans l'acte sexuel que les personnages découvrent la jouissance dans ce qu'elle a de plus intime et de plus étranger et qu'il touche la profondeur de son désir et de son être. C'est pourquoi aussi, ceux-ci ne peuvent se limiter à la simple évocation de la sexualité. Ils la vivent, se refusant d'en effleurer seulement les mystères ou alors, de se contenter de ce qu'en disent les gens. Nous nous retrouvons encore ici, en plein dans l'écriture métaphorique propre aux écrivains de la quatrième génération. D'ailleurs, cette même accusation de perversité dont sont taxés tous les propos découlant de l'évocation du désir et des passions, de cette crudité du langage, n'est-elle pas la même que le pouvoir en postcolonie tente de diriger à l'endroit des romans dits obscènes ?

---

<sup>194</sup> *Hermina*, p°174.

En effet, ce que nous pouvons lire dans l'écriture de l'obscène ou du moins dans l'obscène que pratiquent les personnages de Sami Tchak, c'est le fait de vouloir montrer les ténèbres dans lesquelles l'être humain peut plonger à la recherche du plaisir ; ou devrions-nous dire, à la recherche de la liberté. Ce qui nous fait affirmer cela, c'est le fait que malgré toute cette vague sexuelle où tout le monde se donne à tout le monde, l'inconnu de l'homme et de la femme y demeure intègre et n'est jamais banalisé ou effacé. Et c'est là la spécificité du discours philosophique sur la sexualité. Car celui qui recherche le sexe, le fait d'abord dans le but de s'affirmer. Herberto, racontant ses moments passés avec Nora :

*Nora m'invitait chez elle où nous étions à l'aise, plus à l'aise qu'à l'hôtel, où nous pouvions travailler dans de bonnes conditions, et où notre complicité s'était élargie à la communication des corps, à la communication inachevée, je dirais, car Nora me permettait tout, sauf le contact de nos organes génitaux. Elle préférait plutôt me parler des hommes à qui elle le permettait, avec une grande liberté qui me l'avait rendue si précieuse.*

*« Waouh ! Les foudres orgasmiques viennent de passer par moi, cela faisait longtemps... Ses mains, ses lèvres, ses doigts, son engin si dur, si goûteux et si long en bouche comme du bon vin français, waouh ! J'en suis encore toute mouillée<sup>195</sup>.*

Nous retrouvons ici aussi l'idée de l'éloignement vis-à-vis d'un espace aliéné par les tabous, comme on a pu le voir aussi avec la cousine et le Fils lorsque celle-ci a pris son propre appartement. L'appartement prend donc des allures d'un lieu dans lequel les tabous n'ont aucune emprise et où les personnages peuvent travailler librement, exprimer leur statut d'homme libre et laisser parler le langage de leur corps.

Il y a aussi dans le fait même du nomadisme sexuel que nous retrouvons dans toute l'économie des romans, l'idée que tous les personnages hommes comme femmes, sont égaux lorsqu'il est question de sexualité. L'exemple le plus illustratif de cette égalité qu'instaure la pratique revendiquée de l'acte sexuel par

---

<sup>195</sup> Idem, p°139.

les différents personnages dans les deux romans, est sans doute celui de la mère du Fils dans *Place des Fêtes*.

En effet, son dicton à elle, c'est que chacun est libre de faire de son corps ce qu'il veut en faire. Pour elle, il faut faire du social avec son corps. A partir de ce point de vue, elle explique toute sa philosophie de la vie : « *Je ne suis pas contre l'infidélité. Au contraire ! Que deviendrait la vie si tous les hommes et toutes les femmes devenaient fidèles ? La fidélité n'est pas un idéal, c'est une bêtise.*<sup>196</sup> »

En analysant les propos tenus par la mère du Fils, nous comprenons mieux pourquoi ce dernier est plus proche d'elle, qu'il ne l'est de son père. Ce qui l'attire chez sa mère, ce n'est pas tant le fait que celle-ci se voue corps et âme dans une vie sexuelle intense, c'est que contrairement au père, elle, elle est prête à découvrir et vivre quelque chose de nouveau. Passer d'hommes en hommes, est donc une façon de diversifier ses possibilités de vie, d'échapper aux tabous et de s'affirmer :

*Heureusement qu'elle avait d'autres hommes dont les Burkinabés qui étaient ses amants de prédilection parce qu'ils étaient très membrés, ces gens-là, comme les branches de leurs vieux baobabs sans feuilles. Et maman, pour la combler, il fallait des hommes de 1,99 mètre au moins qui l'avaient réellement à l'envergure de leur taille. Elle en cumulait toujours*<sup>197</sup>.

Nul besoin ici de rappeler que nous sommes toujours dans une écriture métaphorique et une caricature qui puise sa langue de l'obscénité afin de mieux bousculer les tabous.

C'était plutôt l'idée selon laquelle, malgré l'inquisition et tout le pouvoir que son père exerçait sur sa mère, cette dernière avait su s'inventer un nouveau monde dans lequel elle était libre de faire comme bon lui semble. Elle décidait seule de ce qui était bon ou pas pour elle. La vie pleine de sexualité qu'elle menait était entre autre chose, l'expression la plus haute de son individualité. Une manière pour elle

---

<sup>196</sup> *Place des Fêtes*, p°72

<sup>197</sup> *Idem*, p°59.

de marquer l'environnement de sa présence et de s'affirmer comme un être autonome qui n'est pas simplement là pour obéir à des lois trop privatives :

*Quand elle revenait pour des séjours de courte durée dans son pays, maman faisait un grand tabac auprès des hommes. Habillée comme elle l'était, fardée comme elle l'était, belle comme elle l'était, elle ne faisait rien pour cacher son statut de service public, de bidet populaire. Des avortements, elle en avait fait. « peut-être quinze. Ca ne te choque pas chéri ? » Mon corps intime s'enragera et je rougis de honte. « Ne m'appelle plus chéri, maman ! » De sa part étonnement : « Qu'est ce qui te prend ? » « Maman, continue. Ta vie est passionnante. » Au village, aussi adulée que calomniée, elle tournait la tête à tous les vieux aux couilles fripées qui rêvaient encore d'un bain de jouvence. Les instituteurs, élite villageoise, faisaient les beaux coqs avec leurs mobyettes aux rayons rouillés. Maman s'offrait par calcul et par plaisir. Les jeunes collégiens, lycéens et étudiants, qui revenaient, eux aussi, au village pour le weekend ou pour les vacances, tiraient maman à bite portante et lui labouraient cette terre mille fois déjà retournée que chacun d'eux avait l'illusion de s'être appropriée<sup>198</sup>*

Il y a dans cet extrait une chose essentielle, les mots : « l'illusion de s'être appropriée ». Comme ce faux sentiment qu'éprouve le père lorsqu'il croit être le garant de la tradition alors qu'il n'en est rien. Il est simplement ; comme tous les autres avant lui, des hommes qui se sont trompés quant à la réelle compréhension de la tradition. Ils ne la suivaient pas, mais obéissaient aux tabous, d'où l'illusion qu'ils avaient de suivre scrupuleusement la tradition.

Le nomadisme sexuel que pratiquent les personnages dans les œuvres, tire de ce fait son essence de là. Comment se réinventer une vie dont le pouvoir s'est accaparé, si ce n'est en la mettant face à ce qu'il considère comme l'affront le plus ultime qui soit : parler non seulement de sexualité, mais aussi oser révéler ouvertement que celle-ci n'est pas seulement l'apanage de ceux qui sont nés en dehors des lois noires africaines, mais bien plus aussi de ceux qui ont été éduqués en respectant les tabous<sup>199</sup>. D'où toute l'idée de la liberté que tente de mettre en

---

<sup>198</sup> Idem, p°81-82.

<sup>199</sup> La mère du Fils était une authentique femme du village. Elle avait été éduquée selon les lois et les tabous en vigueur dans son pays. Mais cela ne l'a pas empêché d'adopter ce style de vie.

scène l'écriture métaphorique de la sexualité. Et Fédérico Martinez, le père de Hermina, n'est pas en reste : « *Federico, qui lui avait toujours semblé original et mystérieux, était en réalité un grand hédoniste qui repoussait les limites, qui piétinait méthodiquement les tabous, avec un naturel qui aurait pu surprendre Sade lui-même.*<sup>200</sup> »

Cet épisode sur la vie de Federico Martinez vient ici celer de manière définitive la différence entre les deux conceptions que l'Obscène se fait du Père. Federico était un père, hédoniste et qui avait réussi pourtant. Mais ça ne veut pas dire qu'il ne respectait pas la tradition. Il était marié, avait des enfants, mais refusait simplement d'obéir à toutes ces règles qui au final lui auraient imposé des limites et des restrictions. Ce qui n'est pas le cas du père dans Place des Fêtes qui lui, avait aussi une famille, une femme et des enfants, mais qui n'avait pas réussi dans la vie car trop dans le respect des dictats et des dogmes qui au final, régissaient toute sa vie.

C'est là que nous lisons une fois encore la différence entre celui qui vit l'Obscène, et l'autre qui ne l'ose pas.

Nous ne saurions clore ce sous-point, sans aborder l'idée que la philosophie africaine se fait de la notion de sexualité. Après plusieurs recherches, nous sommes arrivés à la conclusion que le discours sexuel était complètement absent dans toute l'économie de la philosophie africaine. C'est en ce sens que nous trouvons la sexualité dont témoignent les œuvres de Sami Tchak, essentielle au discours philosophique africain. Car nulle part, nous n'avons trouvé de textes qui en faisaient état. Comme si la philosophie en Afrique, voulait ignorer complètement cette part d'inconscient chez le sujet africain. Tous, traitent de faits divers et semblent faire main basse sur la question que la sexualité pose en postcolonie. Et les quelques fois où le problème est abordé enfin, nous constatons une approche qui consiste plus à la réduire à un aspect moralisateur dans le sens où ce qui est recherché, c'est la condamnation des pratiques qu'entraîne l'acte sexuel. Aussi, des

---

<sup>200</sup> *Hermina*, p°44.

sujets tels que le sadomasochisme ou la prostitution, sont abordés selon un angle superficiel au lieu de l'aborder sur le plan sociétal.

C'est en ce sens que nous désirions lire le phénomène du nomadisme sexuel comme une manière pour l'écriture de la sexualité d'interpeler encore ceux que l'on nomme « le gouvernement des Pères (ceux qui sont âgés) », sur le fait qu'une question introduite à partir d'un discours sur la sexualité, puisse revaloriser le statut d'individu dans la littérature négro-africaine. Un statut que l'on a longtemps refusé au visage féminin et que l'écriture de l'obscène vient ici élever à sa juste valeur.

## B- Le SM, ou l'autodafé de l'écrivain

Nous aimerions dans cette sous-partie, aborder la question du sadomasochisme que l'on semble subodorer entre les lignes des deux romans. Que l'on se trouve dans *Place des Fêtes* ou dans *Hermina*, il y a toujours à travers la description de chaque acte sexuel une pointe de sadisme qui est révélatrice du niveau d'implication de l'auteur et des coups qu'il est lui-même prêt à recevoir et à se donner pour arriver à ses fins. Pour arriver à jouir ? Il va se poser ici, la question de l'intégrité de l'écrivain. En cela que d'une part, la thèse qu'introduit l'écriture de la sexualité soit perçue comme obscène ; et d'autre part, que ces pratiques soient elles-mêmes en revanche, complètement assumées par le pouvoir et les écrivains de la quatrième génération. Nous introduirons ici la même question que Sollers pose à propos du plus infâme des Marquis :

*Comment se fait-il, que le texte sadien n'existe pas comme texte pour notre société et notre culture ? Pour quelles raisons, cette société, cette culture s'obstine t-elle à voir dans une œuvre de fiction, une suite de romans, un ensemble écrit, quelque chose de si menaçant qu'une réalité seule, pourrait en être la cause-réalité qui, du fait même de cet accent occulte dont elle se trouve marquée, ne saurait être dès lors qu'une réalité sacrée ? (...) Comment se fait-il que Sade soit à la fois interdit et admis, interdit comme fiction (comme écriture) et admis comme réalité ; interdit comme lecture globale, et admis comme référence psychologique ou physiologique ?*<sup>201</sup>

La réflexion de Sollers trouve ici tout son sens dans notre travail, dans la mesure ou nous pourrions poser la même question concernant les tabous. Comment se fait-il que tout le monde admette qu'il existent des tabous dans la société négro-africaine, mais qu'il soit interdit d'en parler dans les œuvres littéraires ou bien ouvertement ?

Si l'on admet qu'en postcolonie le corps est un élément majeur dans le processus de désenchantement de la figure de l'humain, il apparaît de manière très claire que le premier qui est exposé reste d'abord celui de l'écrivain lui-même.

---

<sup>201</sup> Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, pp°48-49.

Aussi, celui-ci met-il sa personne et son intégrité au service d'un renouveau, pour faire véritablement corps avec le sujet. Dans ce cas, nous dirions qu'il désire posséder son corps autant qu'il le chosifie, et s'en sert comme objet pour arriver à ses fins. Et c'est cette manifestation du corps qui s'offre et se donne à autrui, que l'auteur à voulu sans conteste mettre en scène dans ses œuvres.

Si la philosophie nous dit que lorsque l'on désire quelqu'un, celui qui est désiré devient un « objet » du désir : un objet qui, lors d'un rapport sexuel, gît là, nu et fragile ; ouvert aux caresses et aux baisers, aux prises et aux morsures ; un objet que l'on peut cajoler et parfois faire souffrir. Un objet à soi ; Il faut tout de même rappeler que si l'on admet que celui qui est désiré est effectivement « un objet de désir », cela ne signifie pas que cette personne doit se réduire à une simple chose. Car tout objet de désir, est aussi un sujet de désir. En d'autres termes, tous les personnages qui accepteront de jouer le rôle d'objet de désir ; sont avant tout aussi des personnages qui eux-mêmes recherchent la jouissance que pourrait leur procurer l'acte sexuel.

Aussi, l'exemple le plus représentatif de ce phénomène, pourrait être la cousine de l'Ami Malien. Elle dont on ne sait quasiment rien à part qu'elle semblait apprécier ce que lui faisaient les deux amis. Le Fils raconte son premier viol ( ? ) :

*Nous étions alors entrés dans la chambre retrouver la cousine qui était couchée dans l'un des trois lits. Elle ne s'était pas encore déshabillée. Quand elle avait remarqué que nous étions entrés dans la chambre, elle s'était levée et nous avait souri... Mon malien, comme c'est lui qui en avait eu l'idée et comme c'était sa cousine, de toutes les façons, c'est lui qui s'était jeté sur elle et moi j'avais apporté mon aide, comme le font les associations caritatives pour sauver les noyés du Mozambique et les égorgés du Rwanda. Comme c'était une histoire de famille, la cousine, tout en se débattant telle une lionne, elle ne hurlait pas... Quand on avait fini, la cousine, elle avait pleuré. Mais on voyait qu'elle n'était pas vraiment fâchée. Puisqu'elle ne disait pas vraiment de méchancetés. D'ailleurs, en s'essuyant les larmes du revers des deux mains, elle nous avait dit qu'elle ne nous en voulait pas, que si elle pleurait, ce n'était pas à cause de nous.* <sup>202</sup>

---

<sup>202</sup> *Place des Fêtes*, p°101-103.



Cet épisode du viol, met en scène les fondamentaux du SM. Une victime, d'apparence sans défense, qui se fait, après avoir fait semblant de se débattre, prendre par une force supérieure à elle. Le sadomasochisme auquel semblent avoir recours les personnages, prend ainsi des allures de libération.

Les deux amis d'abord, parce qu'ils voulaient essayer autre chose, une nouvelle expérience de la vie, et la cousine ensuite, parce que le fait de le faire avec son propre cousin lui donnait le fort sentiment de violer un tabou. Dans tous les cas, que l'on se place dans l'un ou dans l'autre des deux camps, les personnages ressortaient toujours grandis de cette expérience. D'ailleurs, la suite des événements nous montrera que ce frisson semble faire l'unanimité et que la violation de ce tabou deviendra même répétitive :

*Après quand nous lui avons dit que nous n'avions pas huit cents francs pour elle, elle avait dit que pour le viol elle ne dirait rien à personne. Elle nous avait dit que ça devait rester entre nous trois, que si nous lui promettions que nous n'en soufflerions mot à personne dans la cité, elle allait nous faire des cadeaux. Elle nous avait demandé, après que nous lui avons juré que nous n'en dirions rien, de toucher librement ses seins, de les sucer.* <sup>203</sup>

Mais le plus important dans le fait même de recourir au sadomasochisme, c'est de savoir à quel niveau d'implication celui qui recherche le plaisir est prêt à se retrouver. Et si ces pratiques prennent parfois des chemins frisant le déshonneur pour celui qui s'y adonne, la récompense est parfois un fruit que le sujet savourera toute sa vie durant. Le SM ici est donc, comme l'allusion évidente au sexe que l'auteur utilise une métaphore visant à montrer comment en acceptant de se laisser humilier, fouetter et bafouer dans son honneur propre, l'écrivain se met lui-même en danger. Pas dans le sens de disparaître, mais plutôt dans l'intention de ressortir plus averti et plus conscient de l'effort qu'il doit produire s'il veut être capable d'écrire une œuvre conséquente.

---

<sup>203</sup> Idem, p°107.

Au delà de la production d'une œuvre, qui est en fait la marche vers le statut d'individu, le personnage à travers la métaphore du SM, veut montrer comment la torture individuelle est capable de redynamiser une conscience qui s'est perdue et qui tend désormais vers autre chose. Et c'est ce que nous lisons dans *Hermina* lorsque Heberto, ne sachant quoi écrire, se laisse impuissant (?), martyriser par Ingrid ; cette femme obèse qu'il avait rencontrée alors qu'il vivait encore sur son île. Nous avons choisi de reprendre tout ce passage pour mieux faire passer ce que nous voulons démontrer :

*Chaque jour, il tentait d'écrire un paragraphe qui tint 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 imagination 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...*

*Un jour, Ingrid lui dit : « Je veux lire ce que tu as écrit depuis que tu es là. » C'était un ordre. Il la regarda droit d'abord dans les yeux, puis il baissa la tête. « Je n'ai rien écrit », dit-il enfin (il avait honte, il jugeait le texte qu'il avait écrit indigne d'être soumis au jugement d'Hermina). Il craignait qu'elle ne s'emportât, qu'elle ne le grondât, mais elle ne lui dit rien, elle entra dans la chambre, referma la porte et, dix minutes plus tard, 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. « Je me lève, la lanière m'atteint encore cette fois-ci au visage. Je l'entends me dire : "Vile créature ! Esclave !" » Ce passage de la Vénus à la fourrure de Sacher-Masoch qu'elle avait cité et le manteau de fourrure, sous lequel elle était nue, pourrait créer une atmosphère littéraire, une inspiration, l'inspiration, pensait-elle, alors qu'Heberto s'était évanoui.*

*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 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 peux m'en aller, quitter la scène, quitter la lumière trop vive qui martyrise ma peau de raté. » Hermina, comme j'aurai voulu que ton corps fût une fleur offerte à toutes les abeilles. <sup>204</sup>*

---

<sup>204</sup> *Hermina*, p°207-208.

Dans ce paragraphe, l'obscénité fait ici figure de descente aux enfers. Comme une espèce de parcours, un rite auquel se livre Heberto et dont l'urine qui jaillit du trou béant d'Ingrid (de Hermina ?), est assurément la promesse d'une personnalité meilleure. Plus qu'une promesse, nous nous rendons compte que la première réaction d'Heberto, c'est de penser à Hermina. A-t-elle vu combien il est prêt à souffrir pour la rendre heureuse ? Voit-elle quels supplices il est préparé à subir pour espérer la rencontrer ? En effet, nous lisons encore dans le fait que la première chose qu'Heberto voit lorsqu'il revient à lui soit Hermina, le but même de son inclination pour le sadomasochisme. Qu'importe les souffrances ; le but pour les personnages, c'est d'atteindre la plénitude. On peut de ce fait affirmer qu'Heberto se sert d'Ingrid pour atteindre son but et ce, quelque soit les tortures que celle-ci pourrait lui administrer. Mais cette pratique ne peut porter ses fruits que si et seulement si le sujet décide lui-même de se mettre en situation de souffrance. C'est-à-dire qu'il accepte d'endurer la souffrance et de donner de sa personne pour espérer grandir.

Cette avancée vers le statut d'individu que veut matérialiser ici l'idée du sadomasochisme, n'est pas seulement imputable à ces seules pratiques. Déjà, dès que l'écrivain accepte de commettre une œuvre dont il sait que les écrits seront inévitablement taxés d'obscénité, il prend déjà lui-même le risque de se voir « fouetter » par Les Pères. Mais malgré cela, il gribouille, maladroitement, les lignes d'un destin qu'il espère meilleur. Ce qui compte et qui est primordial dans le fait d'avoir recours au SM, c'est bien évidemment la jouissance qui en résulte et assurément la perspective de voir son personnage plus grandi qu'il ne l'était. Dès lors, toute la construction et l'évolution du personnage tchakien se trace à travers ces seules caractéristiques.

Cette envie de se libérer et d'atteindre un autre statut grâce au SM, est aussi une lutte dans laquelle s'opposent l'ancien et le nouveau discours négro-africain. Toujours dans ce style qui le caractérise, l'obscène nous le disions à travers l'image du Fils et les disputes qu'il engageait avec son père, n'est utilisé que pour faire parler la tradition dans le but qu'elle se découvre elle-même certaines défaillances. D'où aussi la précision que Roland Barthes fait sur le nouveau langage :

*Le nouveau n'est pas une mode, c'est une valeur, fondement de toute critique : notre évolution du monde ne dépend plus, du moins directement comme chez Nietzsche, de l'opposition du noble et du vil, mais de celle de l'Ancien et du Nouveau. Pour échapper à l'aliénation de la société présente, il n'y a plus que ce moyen : la fuite en avant : tout langage ancien est immédiatement compromis, et tout langage devient ancien lorsqu'il est répété.* <sup>205</sup>

Pousser l'autre à ressortir ce qu'il tente désespérément d'enfouir en lui. Il y a donc dans l'idée du SM, la double volonté pour le sujet qui le recherche non seulement le souci de changer de statut, mais aussi celui de faire en sorte que l'autre se reconnaisse. Comme nous le disions, la démarche du discours de l'obscène ne vise pas la disparition de la tradition, mais bien plus travaille à ce qu'elle redevienne ce qu'elle fut pour le sujet négro-africain : c'est-à-dire un pilier central dans la hiérarchie de la société. Et cette idée, nous la retrouvons encore bien présente dans *Hermina*, à travers le personnage de Mira :

*Les mecs, je suis là, votre Vénus. » Elle sourit, Mais vous devenez mous, les mecs ! Qu'est ce qu'il y a ? Ah les mecs ! Il suffit qu'en face de vous il y ait un sujet désiré et désirant pour que vous vous dégonfliez, les mecs ! La femme qui en sait trop vous inquiète, ça vous castre net. Est-ce par cette queue mollassonne que vous avez régenté le monde pendant des millénaires ? Je suis venue ici pour décréter la fin de votre règne. J'exige que vous soyez les serviteurs des femmes. Et comme aucun homme n'a jusqu'à présent réussi à assouvir entièrement la soif vaginale d'aucune femme, mettez-vous par trois au moins pour chacune d'entre nous. Relayez-vous pour faire le feu en nous. Allez, à vos services ! »*

*Ils se baissèrent ensemble pour ramasser, chacun, un fouet sur le matelas. Bob fit claquer le sien sur les épaules de Mira. « Mira, fit Bob Merlin, apprenez que notre problème, c'est nous-mêmes, c'est nous qui avons fait les cons pour laisser la femme s'échapper de dessous notre pied. Mira, nous allons l'y remettre. »*

*Il fit claquer le fouet sur le bras gauche, elle ne réagit pas. « Allez, prouvez-lui que nous sommes toujours les maîtres de l'univers, que les femmes ne seront jamais rien d'autre que les réceptacles de nos humeurs et de nos idées.* <sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, pp°55-56

<sup>206</sup> *Hermina*, p°278-279.

Ce passage de l'œuvre, est bien la seule fois où la tradition (représentée ici par le trio des précaires), accepte de jouer son rôle après que l'obscène lui ait tenu un discours contradictoire. En effet, nous lisons le sadomasochisme ici comme une invitation que Mira fait aux précaires pour qu'ils sortent enfin de leur hibernation, de leur non-existence et pour qu'ils reprennent la place qui est la leur. Il y a de ce fait dans l'écriture de l'obscénité, malgré l'idée qu'elle subodore, le souci de réinvestir le Père dans ses fonctions car elle reconnaît le rôle qu'elle tient dans la finalisation du plaisir. A aucun moment nous n'avions vu dans l'œuvre le père assumer ce rôle et accepter de participer au jeu de la « reconnaissance » auquel l'invitait le Fils. C'est pour cela que nous disions aussi que le second roman de Sami Tchak, *Hermina*, proposait une version évoluée de ce que nous connaissions dans le premier ; ici, l'affront n'est plus considéré par celui qui subit le néo-discours justement comme tel, mais il est perçu comme un discours qui sert à galvaniser une force qui n'est plus consciente de son potentiel :

*Il frappa fort sur les fesses. « Partout où une paire de seins se hisse sur un piédestal, elle est portée par une queue. Les maîtres, c'est toujours nous ! » Les trois précaires se mirent alors à la fouetter avec une sauvagerie exemplaire. Ils frappaient partout, sauf sur le visage... Elle n'avait manifesté aucune douleur. Mais au bout d'un moment elle se mit à hurler comme une truie qu'on saignait, entrecoupant ses cris des « Frappez ! Frappez ! » (...) Son cri avait fait trembler Célestin Estampe qui avait failli lâcher le Coran, mais il avait réussi, après une légère contorsion, à le ressaisir pour le déposer sur la Bible.*

*Mira avait joui sous le signe de la mort.* <sup>207</sup>

Beaucoup de sang avait coulé, beaucoup de souffrance. Mira, pour le mal qu'elle endurait et les précaires, pour le discours auquel ils avaient décidé de répondre de la plus belle des manières : en contribuant à la satisfaction du désir de Mira et en nourrissant leur amour propre. Et comme l'affirme Daniel Maximin : « *le rêve était*

---

<sup>207</sup> *Hermina*, p°279-278.

*intact au milieu du réel ensanglanté*<sup>208</sup>.» Les deux parties avaient chacune assouvi leurs désirs !

La question que soulève le rôle ou la présence du sadomasochisme ici, est donc celle de la jouissance. Cette jouissance là, qui ne semble être atteignable qu'après un effort intense et l'acceptation de donner un peu de soi-même. C'est du moins ce dépassement que l'écrivain essaye de matérialiser par la métaphore qu'il utilise. Dès lors, donner de lui-même pour atteindre cet objectif, reste la seule solution pour les personnages de Sami Tchak ; et Mira, avide de plaisir, ne manque pas une occasion d'y arriver :

*Avant qu'elle n'eut rencontré les précaires branchés, quand elle se retrouvait seule, si elle ne commandait pas une pizza dans l'espoir de retenir le livreur, elle visionnait des cassettes pornos. Elle se mettait alors nue, La vue de tous ces corps qui s'entraient dedans avec une brutalité animale réchauffait son esprit. Elle vidait d'abord un verre de vin, puis un demi-verre de whisky, enfin elle se mettait à fumer nerveusement des cigarettes. Mais grâce à Bill Clinton, elle se mit à fumer de gros cigares cubains. C'est ainsi qu'un jour, elle eut l'idée d'éteindre un cigare en elle. Elle en introduisit alors le bout embrasé dans son temple de Vénus et sursauta sous l'effet de la brûlure. Elle ne réussit pas à se faire une idée précise de cette nouvelle sensation. Ainsi refit-elle l'expérience une deuxième fois, puis une troisième le même jour. Elle en vint à conclure que cette torture était jouissive, même si elle laissait des traces purulentes et peut-être durables.*<sup>209</sup>

L'image de Vénus est ici très bien choisit pour caractériser la tradition. En effet, Mira dit d'elle-même qu'elle est une sorte de Vénus pour « les précaires ». Une manière pour elle de les inviter à prendre exemple sur elle. C'est comme si Mira prenait ici le rôle de la tradition originelle qui était un appui pour les hommes et que chaque individu se devait de côtoyer pour acquérir les rudiments essentiels à la vie en collectivité. Mais puisque cette tradition à été corrompue par les tabous, il faut donc introduire en son sein, quelque chose de fort, de brûlant, qui agira à l'intérieur d'elle comme une sorte de défibrillateur qui permettra de relancer la machine tradition. C'est du moins la lecture que nous faisons suite au geste de Mira, lorsqu'elle va éteindre son « gros cigare cubain » dans son temple de Vénus.

---

<sup>208</sup> Maximin Daniel, *Soufrières*, Paris, Ed. du Seuil, « Points », 1995, p°116.

<sup>209</sup> *Hermina*, p°284.

Le SM ici, comme la plupart des faits pervers et obscènes que pratiquent les personnages, a bien un but précis. L'écriture de l'Obscène une fois encore, nous invite à regarder au delà. Puisque la tradition et les tabous ne sont pas des choses simples, mais à considérer comme doubles comme nous l'avions déjà démontré, l'écriture qui en témoigne se doit ainsi de tenir compte du signifié et du signifiant des choses. C'est pourquoi elle est toujours à lire selon les deux niveaux : le visible, c'est-à-dire l'image que nous renvoient les mots, et le côté invisible qui côtoie le sens occulte des tabous.

En fin de compte, le sadomasochisme dont nous parlons, loin d'être une simple dérive sexuelle est une manière de révéler la perversité récurrente d'un monde où tout a perdu sa vraie valeur, se révèle être une expérience positive à laquelle se livrent les personnages dans le but d'associer tout le monde à leur expérience. Le but du SM n'est donc pas simplement de se satisfaire, ou de juste critiquer la pratique. Mais il est surtout et avant tout, un moyen pour le personnage de tenter de ressusciter un Père dont la force et le rôle ont désespérément déserté le corps et l'esprit.

Mais au delà de cette volonté que nous montrent les personnages, quel pourrait être le type de personnage que nous propose Sami Tchak ?

### Chapitre 3- Parler pour se libérer

Nous essayerons dans ce chapitre de répondre à la question du pourquoi. Pourquoi l'écriture de l'obscène ? Nous montrerons en quoi cette écriture vient apporter quelque chose de nouveau dans la littérature négro-africaine en postcolonie et quelles peuvent bien être les raisons qui poussent les écrivains de la quatrième génération à la pratiquer.

Aussi, tenterons-nous d'établir le parallélisme qu'il y a entre l'écriture de l'obscénité et la quête de l'individu à laquelle se livrent les différents personnages de Sami Tchak. Il s'agira notamment ici de nous interroger sur les valeurs et le sens, que les différents personnages obscènes, donnent de ces mêmes valeurs. Aussi, cette interrogation ricochera sur celle de savoir le type de personnage que Sami Tchak souhaite mettre sur la scène littéraire négro-africaine. Car, s'il prend le risque de s'attaquer aux valeurs africaines comme il le fait, il semblerait que cela relève moins d'une simple entreprise de dénigrement, que d'une véritable invitation au combat afin de libérer et de dénoncer toutes les malversations en postcolonie.

Ce chapitre abordera aussi la notion de l'écriture de Sami Tchak. Cette écriture qui semble prendre la forme d'une espèce d'expérience de jubilation dans laquelle ce qui est recherché, n'est rien d'autre que le plaisir. Aussi, l'écriture chez Sami Tchak avoisinera la définition et le sens qu'en fait Roland Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture* ou encore *Le Plaisir du texte*. A cet effet, le critique français écrira dans le premier ouvrage mentionné : « *langage et style sont des objets ; l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est la langue littéraire transformée par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée aussi aux grandes crises de l'Histoire*<sup>210</sup>. »

---

<sup>210</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1972, p°14.



Aussi, nous lirons un rapport étroit entre l'écriture de Sami Tchak et le fait postcolonial. Ce sera de ce fait, ce rapport que nous tenterons de définir dans *Place des Fêtes* et *Hermina*.

C'est aussi à partir de ce lien, que l'essayiste français établit entre le fait d'écrire et la jouissance du langage, que nous nous appuierons pour montrer que l'écrivain qui commet une œuvre obscène, éprouve une certaine fascination en l'écrivant. Et c'est ce même plaisir qui se transmettrait de l'écrivain au lecteur, comme Barthes le précise dans son second ouvrage : *Le plaisir du texte*. Aussi, nous dit-il, si nous trouvons quelques raisons jouissives à lire les deux romans précédemment mentionnés, c'est parce que quelque part, leur auteur lui-aussi les a écrit en éprouvant le même plaisir. Mais encore, si le lecteur ressent une certaine inclination pour ceux-ci, c'est parce que ses plaintes elles aussi ne seraient pas en contradiction avec celles de l'auteur. C'est pourquoi, le sémiologue en bon hédoniste, témoigne lui-même du plaisir enivrant auquel on peut goûter lorsque l'on se laisse entraîner par l'écriture :

*« Plaisir/Jouissance : terminologiquement, cela vacille encore, j'achoppe, j'embrouille. De toute manière, il y aura toujours une marge d'indécision ; la distinction ne sera pas source de classements sûrs, le paradigme grincera, le sens sera précaire, révocable, réversible, le discours sera incomplet.*

*Si je lis avec plaisir cette phrase, cette histoire ou ce mot, c'est qu'ils ont été écrits dans le plaisir (ce plaisir n'est pas en contradiction avec les plaintes de l'écrivain)<sup>211</sup>. »*

---

<sup>211</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op.cit. p°10.

## **A- Si je dis que je bande, c'est que je suis.**

Quel crédit peut-on donner à l'écriture de l'obscène aujourd'hui ? Longtemps nié, le corps à travers l'obscène, tend désormais à se rebeller. Nous ne parlons pas ici du corps policé et façonné par la tradition ; mais bien au contraire : « *Le corps impie : celui-là même qui se consume dans le désir et qui se donne comme promesse identitaire. Scandale*<sup>212</sup>. »

Plus question pour lui de rester muet face à l'oligarchie et à la domination du pouvoir. Il s'agira désormais d'initier un combat contre tout ce qu'il y a de plus immoral en postcolonie. D'où l'inclination pour l'obscénité à laquelle se livrent sans retenue les écrivains de la quatrième génération en général, et Sami Tchak en particulier. L'obscène n'est donc plus un élément qui vient perturber. Mais au contraire, il se révèle comme la réponse évidente que les écrivains apportent afin de lutter contre tout ce qui rend incapable l'accession du sujet négro-africain au rang d'individu. L'écriture de l'obscène s'insurgera de ce fait contre les dépravations sexuelles et notamment les violences de toutes sortes faites aux femmes. Il s'agira donc ici de prendre l'obscène comme une espèce d'arme de combat dont se sert l'auteur pour combattre tous les maux en postcolonie. En venant nommer avec les mots qui choquent, l'écriture de l'obscène entend-t-elle rééquilibrer les forces et rétablir le sujet dans sa position d'individu. A ce propos, Bataille exprime assez clairement la force de l'obscénité lorsqu'elle traite des choses du corps :

*Dans l'alternance sans stase de l'excès et de son dénouement, l'obscénité est la petite mort qui libère le désir, devenue épreuve, restitue le corps à l'illimité de ses possibilités qui ruinent l'hégémonie de la substance. Obscène, le corps vit acquitté du souci du temps et du poids des conséquences. Soumis, il est*

---

<sup>212</sup> Renombo Steeve, *Essai sur les identités intransitives dans la littérature africaine*, Revue Identités, Edition Raponda Walker, p°62.

*livré à toutes les formes d'oppressions. Refusant cette soumission, sa puissance n'est plus maîtrisable. Une expérience de libération est alors possible.* <sup>213</sup>

Aussi, le travail de l'écriture de l'obscène consistera à montrer les perversités en postcolonie, à étaler devant le lecteur, afin que le pouvoir les voit et qu'il découvre les réalités complètement dénudées de tous les tabous. Cela aura pour mérite, de les analyser telles qu'elles sont. Dès lors qu'il n'existe plus de barrières entre les tabous et l'écriture, une stigmatisation et une libération de l'individu peuvent alors être envisageable.

C'est ce que nous retrouvons dans les œuvres de Sami Tchak. Montrer les côtés négatifs par l'obscène, semble être l'arme fatale des personnages. Le Fils et Heberto par exemple, n'hésitent pas à répéter plusieurs fois la même chose pour mieux en rendre compte.

Aussi, nous pouvons voir chez le Fils, cette obsession pour les seins de sa cousine :

*D'habitude, quand j'évoque la petite robe noire de ma cousine, c'est comme un fétiche, cela me fait penser aux seins d'enfer, mon Dieu, qu'elle a et que même les anges suceraient bien pour reprendre des forces. Des seins qui méritent leur place dans Seins, le bijou littéraire de Ramon Gomez de la Serna. Des seins qui méritent un poème (...) Les seins de ma cousine, cette merveille qui te susurre à l'oreille, qui te laisse sur la langue un goût de vanille.* <sup>214</sup>

Ou encore Heberto, qui fantasme sur le soutien-gorge au bord dentelé d'Hermina :  
« *Herberto Prada ramassa les pages éparpillées (Hermina ; ton slip et ton soutien-gorge au bord dentelé sentant la vanille du coquillage de ta mère nue dans la chambre .»*

Ou sur la vaseline : « *Heberto, dans l'appartement, seul, en train de fouiller dans la papperasse ou de rêver à son île, lui qui, quand il dort, n'arrête de parler et prononce*

---

<sup>213</sup> Georges Bataille, *Le corps fictionnel*, Lina Franco, Collection le corps en question, L'Harmattan, 2004, p°88

<sup>214</sup> *Places des Fêtes*, pp°191-192

*toujours ce charmant prénom : Hermina. Parfois, j'entends : « la vaseline, Hermina ». deux choses le hantent Heberto : Hermina et la vaseline*<sup>215</sup>. »

Cette répétition de certains termes passés que l'on découvre chez les personnages de Sami Tchak, font référence à ce que Gérard Genette dans *Figures III*, appelle la fréquence narrative. D'après le critique, un écrivain peut choisir de répéter une ou plusieurs fois un même énoncé narratif afin de bien faire passer son message. Libre donc à l'écrivain lui-même de choisir entre plusieurs styles d'écriture<sup>216</sup>, celui qui lui sied le mieux.

Mais étant donné que Sami Tchak se trouve dans une position dans laquelle il veut transmettre un certain « gai écrire » à son écriture, il est donc normal que celle-ci prenne la forme d'un récit répétitif ; qui lui même est révélateur de cette espèce d'écriture jubilatoire que nous lisons chez les écrivains de la quatrième génération. C'est pourquoi, Heberto ou encore le Fils, racontent souvent, de manière fréquente, des événements pourtant qui ne se sont déroulés qu'une seule fois. Notamment cet épisode du soutien-gorge que ne cesse de se ressasser Heberto ; qui pourtant s'est déroulé au tout début du roman, dans le salon de Federico Martinez, et qui est resté à jamais gravé dans sa tête :

*Hermina, , qui devait partir au lycée, se leva. « Je vais me préparer, moi, sinon je risque d'être en retard. » Ella ramassa alors son slip et son soutien-gorge qu'elle enserra sous son aisselle gauche, puis après avoir souri à Heberto, alors que sa mère l'avait regardée en coin comme pour lui dire reprocher quelque chose, elle partit dans sa chambre dont on perçut le grincement de la porte.*<sup>217</sup>

Ou encore :

---

<sup>215</sup> *Hermina*, p°281

<sup>216</sup> Gérard Genette distingue quatre possibilités d'écriture : Premièrement, le romancier peut opter pour un récit singulatif qui consiste à raconter une fois ce qui s'est passé une fois. Deuxièmement, il lui est loisible de choisir un récit singulatif anaphorique qui consiste à raconter n fois ce qui s'est passé n fois. Troisièmement, il peut adopter un récit répétitif qui consiste à raconter n fois ce qui s'est passé une fois. In fine, le romancier a la possibilité de raconter une seule fois ce qui s'est passé n fois.

<sup>217</sup> *Hermina*, p°16.

*Tout au long du parcours, Heberto avait concentré sa pensée sur un détail de cette journée : « Elle n'avait pas de slip. » Et jusqu'à l'entrée de l'immeuble où il rencontra Karl le concierge en train de regarder les scènes ordinaires de la rue, il n'avait pensé qu'à ça : « Elle n'avait pas de slip. » Comme si ce détail anodin allait lui donner le là du roman qu'il tentait d'écrire depuis des années. « Elle n'avait pas de slip. »<sup>218</sup>*

Cette manière qu'ont les personnages de raconter le récit, vient apporter un certain changement dans la manière d'approcher le texte littéraire négro-africain. C'est en effet une façon pour les personnages de renvoyer la lumière sur eux, pour garder en haleine le lecteur sur ce qui sera dit après. C'est dans ce sens que nous lirons dans cette écriture l'envie pour les personnages de travailler et de veiller à la formation de leur propre « moi ». Et donc, à revendiquer leur statut d'individu. On peut dans le même ordre, en parlant des personnages et de leur manière de parler, lire chez eux comme une certaine obsession. Que ce soit dans la manière qu'a le Fils de décrire les seins de sa cousine ou même encore, de rappeler les origines de ses parents : *« 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. Parce que si moi je suis né ici ; comme ma cousine, nos parents, eux, ils sont nés là-bas et sont venus ici après »*<sup>219</sup>.

Et quelques pages plus loin, il répète : *« Vous savez, papa et maman sont devenus français en tricolore, eux aussi. Français comme moi, eux qui sont venus de là-bas. Français, des immigrés »*<sup>220</sup> !

Il y a de ce fait chez les deux héros, une volonté de réunir obscénité et langage. De les faire fonctionner ensemble ; car ils savent que cette jonction participe de leur épanouissement psychologique et de leur position dans la société. Philippe Sollers, dont la proximité d'avec ces problématiques n'est plus à démontrer, a d'ailleurs traité de ces questions de répétition chez les personnages. Et notamment ceux de

---

<sup>218</sup> *Idem*, p°203.

<sup>219</sup> *Place des Fêtes*, p°11.

<sup>220</sup> *Idem*, p°23.

Sade. A cet effet, il écrivait ceci : « *Le geste du héros sadien devient la figure volontaire de la répétition, passage incessant de l'inconscient au conscient à travers un principe de la réalité de la cause. Le but est en effet d'atteindre, au cours de la chaîne invisible qui lie tous les êtres, le cœur indifférent du mouvement perpétuel sexe-langage*<sup>221</sup>. »

En parlant de ce mouvement dans le passage de Sollers, nous pouvons dire qu'il peut se lire dans la manière qu'ont les personnages principaux de faire adhérer à leur cause (leur vouloir), tous les autres personnages des deux romans. Aussi, le Fils, fait-il se rallier à sa vision du monde, son ami Malien, la cousine de son ami Malien et sa propre cousine :

*Ma nièce était hors du coup du monde moderne. Elle ne comprenait pas encore les ordinateurs ni internet. Elle ignorait d'ailleurs que l'association nichait sur la place publique du village. C'était une femme qui n'était pas très curieuse. Elle faisait bien la popote, mais côté culture, c'était un peu limite. Je vais tout faire pour l'aider à améliorer son niveau de connaissance. Elle est si jolie, et ce serait bête qu'elle ne fasse pas tout pour être aussi intelligente(...)*

*J'appelai ma nièce pour lui dire qu'il y avait une rencontre importante avec un homme d'affaire qui souhaitait donner un coup de poing à notre association. Pour l'argent, ma nièce, elle mouillait vite et ça la branlait comme elle le disait.*<sup>222</sup>

Cette envie de bafouer les règles et les interdits, on la retrouvera tout au long du roman. Comme d'ailleurs, ce doux parfum de SM que l'on peut lire partout, de bout en bout, dans le roman *Hermina*. Ce qui exprime donc un certain refus de suivre les règles chez les personnages, et au contraire, être leur propre cogito.

La répétition est donc une arme dont se servent les personnages pour mieux faire prendre conscience sur les mauvais côtés de certains tabous dans le but de les stigmatiser. Aussi, nous rappellerons que cette écriture participe assez bien de ce que Mikhaïl Bakhtine nommait « la carnavalisation littéraire. Durant le

---

<sup>221</sup> Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, op.cit. p°63.

<sup>222</sup> *Place des Fêtes*, pp°230-231.

carnaval, comme nous le verrons dans la troisième partie de notre travail, il s'agira chez les différents acteurs de se rappeler aux bons plaisirs de la vie, du monde et de montrer ses contresens. Les principes moraux, les tabous et les interdits y sont prohibés, mis de côté pour un bref instant, et tout est désormais permis. Le renversement de l'ordre établi et le défoulement général prennent alors, une valeur cathartique et libératrice.

Dès lors que l'on prend l'écriture ou la manière de parler des personnages comme une sorte de délire jubilatoire, l'usage de leur obscénité devient alors un élément utile. L'Obscène n'est plus seulement vulgarité et grossièreté, mais il devient un canal par lequel passe le personnage pour atteindre son statut d'individu. Puisqu'il est capable de tenir un discours et de prendre la parole, il est donc capable de s'imposer lui aussi en tant que conscience : je bande, donc je suis ! L'Obscénité porte donc en elle les schèmes de la signification des textes littéraires négro-africains en postcolonie. Son caractère proprement carnavalesque, outrancier, qui incite à la débauche car très charnel, est parfaitement dans l'ère du temps. Puisque tout ou presque en postcolonie a perdu sa vraie valeur, les textes produits dans ce contexte, ne pourront donc épeler leur grammaire, qu'à travers Eros et Thanatos.

## B- La parole, et son rapport à l'Eros

Nous aimerions dans ce dernier sous-point, nous demander ce qui donne tant de force à l'écriture de l'Obscène pour que les personnages s'en servent pour atteindre leur statut d'individu. S'il est avéré que l'obscénité blesse très sévèrement le Père au point où il la considère comme menaçante et la répertorie en tant que chose tabou, c'est bien qu'elle renferme quelque chose de subversif. Et c'est ce que nous allons tenter de découvrir dans ce dernier sous-point en interrogeant une fois encore le langage tenu dans les deux œuvres que sont *Place des Fêtes* et *Hermina*.

Pourquoi l'Obscène pose-t-il tant de difficultés au Père. Serait-ce parce qu'il touche un point sensible ou parce qu'il est un langage qui vient remettre en question l'autorité d'un Père trop longtemps restée imperturbable ? Pour répondre à cette question, nous nous appuyerons sur l'un des chapitres de *Place des Fêtes* : « *Putain de point G*<sup>223</sup> »

Dans ce chapitre du roman, le Fils dresse à travers l'histoire de sa mère avant son arrivée en France pour y épouser son père, tout le portrait de la déchéance dans laquelle se retrouvent la plupart des populations africaines dont la tradition n'assure plus le rôle régulateur. Aussi, nous délivre-t-il tout le parcours de sa mère, mais aussi avec une langue qui mêle à la fois dérision, obscénité et ironie, il désacralise étape par étape tous les sacro-saints tabous sur la vie en Afrique.

En décidant de traiter de ce dernier sous-point, il s'agira pour nous de montrer que c'est parce que l'écriture de l'Obscène touche justement à ces « zones sensibles » des cultures africaines et ce qui s'y passe, qu'elle devient justement obscénité. Mais aussi que c'est parce qu'il touche à ce qui fait mal, car difficile à supporter puisqu'il s'agit de propos qui concernent les africains et qui sont dits par un africain. Mais nous savons aussi que l'obscénité dont font montre ici les personnages, n'est pas gratuite, mais participe bien de cette libération du corps et de ce souci de le voir enfin libéré de toute domination : « Enfin, si vous

---

<sup>223</sup> *Place des Fêtes*, p°261.



voulez mon avis, je crois qu'il vaut mieux qu'on l'écoute, il y a beaucoup de vrai au creux de ses mensonges, c'est déjà ça<sup>224</sup>. » Lance en effet le Fils, comme pour nous rappeler qu'ici, ce qui prime, c'est la langue enfin dénouée de sa mère.

Nous le disions, l'écriture de l'Obscène renferme toute une symbolique, toute une métaphore dont le sens est à lire au-delà de ce que disent simplement les mots. Aussi, pour l'illustrer, nous choisirons ce passage dans lequel la maman du Fils, raconte comment elle aidait les hommes avec qui elle couchait, à la rendre plus heureuse. Ce bonheur tant recherché par la mère, c'est à travers le contact intime entre ce qui est dénaturé « les queues des différents hommes déjà souillées qui représenteront ici une tradition pervertie par les tabous, et le point G, qui lui représente l'endroit qui, lorsqu'on l'a touché, fait de la mère du Fils la femme la plus libre et la plus heureuse du monde. La mère raconte à son fils :

Tu sais qu'on a tenté de me museler ma gueule d'en bas en me coupant la languette censée être la seule source de plaisir chez la femme ? Eh bien, excisée, j'avais développée d'autres zones pour échapper à la censure au nom de la liberté d'expression de tous les derrières du monde entier. C'est pourquoi je demandais à l'homme qui me prenait de tout faire pour me frotter le point G. S'il ne savait pas trop y faire, alors je lui donnais des cours pratiques(...) <sup>225</sup>

Nous pouvons faire dans les propos de la mère ici, plusieurs lectures du sens de l'Obscène. La première, est sans conteste dans le fait que, puisqu'il traite des choses du corps, on ne serait bloquer son expression. C'est ce que dit la mère lorsqu'elle révèle que malgré toutes les tentatives auxquelles elle a eu recours le pouvoir dictatorial en lui ôtant une partie d'elle, son corps lui-même s'est reconditionné et a su trouver un autre moyen pour être heureux. Sur ce premier point, nous voyons que le corps apparaît comme quelque chose que l'on ne saurait cloisonner, car il renferme en lui d'innombrables possibilités de s'exprimer.

---

<sup>224</sup> Idem, p°266.

<sup>225</sup> *Place des Fêtes*, p°266.

Il y a aussi dans cet extrait, l'idée du frottement qui initie l'accès à ce fameux point G. Ce frottement, qui s'opère entre deux peaux (celle de la mère et celle de son partenaire) nous en avons déjà fait état, en disant qu'il était en effet un genre de langage entre les corps dont l'action était de créer une langue unique, vierge de toute aliénation. C'est de cette langue qu'il s'agit bien ici. Celle qui se crée dans l'intimité de la sexualité et que le corps de la mère recherche allègrement à travers toutes les positions pratiquées. Nous pourrions même aller plus loin en disant que la multiplicité des positions recherchées par la mère, sont autant de manières pour elle, de diversifier les voix qui émanent du corps-à-corps, les sens de la langue de l'obscène et dans ce cas, la multiplicité aussi des moyens pouvant lui permettre d'atteindre le statut d'individu. Car ce qu'elle recherche dans le frottement et l'accession au point G, ce n'est pas seulement la jouissance, c'est aussi et avant tout l'opportunité de montrer à ceux qui ont voulu la museler, qu'elle a trouvé un moyen de revendiquer son statut d'individu autrement, en laissant parler son corps. Et le moins que l'on puisse dire, c'est que la mère ne ratait pas une occasion de le refaire, puisque c'était aussi un moyen pour elle non seulement de jouir de son corps, mais aussi d'éprouver ce plaisir tant recherché à travers toute entreprise de désaliénation :

Je mouillais, je desséchais, ça devenait douloureux, ça m'écorchait, il y avait du sang qui en sortait, j'avais mal et j'avais envie de pisser. C'était l'orgasme. Alors, je me mettais à hurler comme une hyène au cœur de la nuit. Comme c'était bon de baiser avec les étalons du Burkina, chéri !

Si c'était à refaire, chéri, je le referais avec le plus grand plaisir du monde. <sup>226</sup>

Ce passage de l'histoire de la mère, recouvre en son sein toutes les étapes et toutes les difficultés posées par les tabous, auxquelles est assujetti celui qui veut accéder au statut d'individu. Il y aussi là, le sentiment que pour atteindre ce statut, il faudrait que le sujet lui-même accepte de s'immerger et de donner beaucoup de lui-même. Car si les tabous sont profondément encrés dans la tradition, ils le sont aussi tout autant dans les esprits et les corps de ces mêmes

---

<sup>226</sup> *Place des Fêtes*, p°266-267.

sujets. Sujets, dont seule une activité intense et un don de soi, peuvent permettre la création de ce langage libérateur à plus d'un titre qu'est l'Obscène.

### **Partie III- Le Tabou ou l'enchantement de toute une génération**

Après la Seconde Guerre mondiale, le roman négro-africain va se développer parallèlement en réponse au système politique anticolonial précédant les indépendances. Après cette période qui commence en 1960, la littérature négro-africaine va se focaliser sur les problèmes internes aux nouveaux Etats Africains. De 1985 à 2005, on constate assez rapidement une détérioration progressive et à grande échelle des structures sociales, politiques et économiques de ces Etats à la tête desquels trônaient parfois des dictatures régnant sans partage.

Aux XXIème siècle émergent des auteurs soucieux de donner à leurs personnages le désir de s'affranchir du chaos africain au profit d'une identité « mondiale » que semble menacer un système dont la paternité n'est à rechercher nulle part ailleurs que dans les méandres même de ces sociétés. Ce que ne manquera pas d'exposer le N°24 d'Afrique Contemporaine<sup>227</sup>.

Il s'agira de montrer dans cette troisième partie, ce que l'Obscène entend réellement combattre et ensuite en quoi « l'écriture de la honte » vient bouleverser et menacer tout le système post colonial. En effet, ce qui est obscène n'est pas forcément contraire à Dieu, ni encore moins à ce que sa parole recommande. Au contraire, celle-ci préconise que l'individu se débarrasse de tout ce qui l'empêche

---

<sup>227</sup> Comment l'Afrique se voit-elle dans le « miroir » de sa littérature ? Le dossier d'Afrique contemporaine explore la relation qu'entretient la littérature africaine avec la littérature du continent, en l'occurrence avec son parcours historique. Longtemps marqué par la Négritude et l'engagement politique, la littérature africaine opère une mutation radicale, caractérisée par une véritable effervescence, l'émergence de nouveaux auteurs et l'exploration de nouveaux genres, comme le roman Noir. Sujet peu souvent abordé en dehors des études linguistiques, la littérature africaine est véritablement un espace à investir par la recherche en sciences sociales, comme moyen d'accès à ce que disent les africains de leur vie et de leur dynamiques contemporaines. Afrique Contemporaine réunit les contributions de Lilyan Kesteloot, de l'Université de Dakar, Karen Ferreira-Meyers, de l'Université du Swaziland, Justin K. Bisanswa, de l'Université Laval, Jean-Michel Devésa, de l'Université de Bordeaux et Alexandre Maujean, coordinateur du dossier.

de s'épanouir. C'est fort de cela que nous avons jugé nécessaire de commencer ce chapitre par ces propos de Benoit XVI ; non pas pour des questions de religion, mais plutôt parce que nous les trouvons pertinents et bien représentatifs de ce que nous allons tenter de démontrer ici :

*Dans le concert d'hurllements qui a envahi les médias, on n'a pas trop entendu les arguments de la défense... Ce qui est intéressant dans cette affaire, c'est le "ready made" intellectuel qui caractérise le débat médiatique. Il y a des tabous branchés auxquels il ne faut pas toucher, sinon on se fait écharper à coup de citations tronquées et de mauvaise foi la plus absolue. Pour ceux d'entre vous qui tentent de penser par eux-mêmes, ces procédés n'ont rien de nouveau : depuis la Shoah et la Loi Gayssot jusqu'au Rwanda en passant par le 11septembre et la délinquance, on retrouve partout les même méthodes d'indignation pour faire taire la moindre pensée déviante...<sup>228</sup>*

Nous ne saurions parler objectivement de cette situation, sans au préalable établir le sens que nous donnons au mot « Tabou » dans notre travail. La définition la plus appropriée semble être celle que nous propose Le petit Robert. En ceci que le Tabou c'est : « Ce sur quoi on fait silence, par crainte, par pudeur. »<sup>229</sup> Le tabou dans la tradition négro-africaine à l'origine, était le plus souvent utilisé pour parler de la peur. Aussi, avant que le tabou ne revête le caractère phallique qu'on lui sait aujourd'hui, il était un élément fort important dans la culture négro-africaine car il servait avant tout à recadrer les individus. Ainsi, le magazine Ethiopiques décrivait la peur comme étant :

*Elle est le moyen que l'éducation traditionnelle utilise pour faire respecter les règles, les lois et les préséances vitales qui ordonnent toute la vie sociale. L'individu a peur des conséquences naturelles ou surnaturelles qui pourraient lui arriver s'il transgresse les lois, les interdits, les tabous, etc. Les sanctions corporelles sont généralement légères, on se contente plutôt d'une volée de reproches et, pour obtenir la discipline chez l'enfant récalcitrant, on recourt à la peur en évoquant des personnages mystérieux et redoutables, des croque-mitaines, etc.<sup>230</sup>*

---

<sup>228</sup> Benoit XVI, in Oser s'interroger sur le fétiche latex est un crime abominable, publié par Libertésinternets sous Censure, Libertés publiques, Manipulation, 2009/04/12.

<sup>229</sup> Le Petit Robert, Dixel, le dictionnaire illustré, 2011, p°1836

<sup>230</sup> Ethiopiques, *L'Éducation traditionnelle en Afrique et ses valeurs fondamentales*, numéro 29, février 1982.

Le tabou était donc un fait bien présent dans la culture négro-africaine. Mais là où le problème va se poser, c'est lorsque le pouvoir va commencer à l'utiliser comme bouclier pour dominer les individus. Après la colonisation, on va assister à un revirement et à une transformation qui feront de ce qui au début était quelque chose d'essentiel et de positif, en ce monstre totalitaire dont l'existence menace aujourd'hui la réalisation du sujet négro-africain. Dans ce contexte, sera considéré comme tabou, non seulement tout ce qui n'est pas permis et autorisé par le pouvoir, mais aussi toute forme de rébellion contre lui.

Dans notre travail, le tabou ultime serait le fait pour les écrivains, de tenir un métadiscours sur les postulats définis par le pouvoir. Cependant, le tabou n'est pas forcément quelque chose de négatif en soi. Dans la culture négro-africaine, il est utilisé pour permettre aux enfants surtout avant qu'ils ne deviennent des adultes, les rudiments essentiels à l'apprentissage des valeurs de la culture comme nous le présente en effet le magazine Ethiopique<sup>231</sup>. Le tabou a depuis toujours fait parti de l'éducation traditionnelle africaine. Les tabous dans cet espace revêtent un caractère dynamique et permettent ainsi à l'individu de vivre en équilibre harmonieux avec les autres membres de sa communauté. Il n'est donc aucunement à l'origine, quelque chose de mauvais en soi. C'est lorsqu'il entrera en relation avec le fait colonial que le tabou revêtira un aspect différent. Etant lui-même un moment d'extrême violence, le contexte social va faire perdre au tabou sa principale caractéristique jusqu'au point où il deviendra plus une manière de poser des barrières plutôt qu'un outil d'éducation.

N'étant plus protégée par les tabous, c'est à dire tout ce qui empêche l'écrivain de s'exprimer librement, la tradition devient alors quelque chose que l'on peut analyser, disséquer et démembrer. C'est d'ailleurs pourquoi nous voyons dans notre corpus que les personnages principaux n'hésitent pas à engager de vives discussions avec le père ; ce même père qui se considère comme le garant de la tradition et le représentant légal du pouvoir au sein de la famille.

---

<sup>231</sup> Ethiopiques, numéro 29, revue sociale de culture négro-africaine, février 1982

Il sera également question dans cette troisième partie, de montrer en quoi il était important de se libérer de ces tabous là. S'inscrivant à l'encontre de la réalisation du sujet, les tabous que l'on retrouve dans certains aspects de la tradition, perpétuent très souvent le sentiment d'une indépendance inachevée, et constituent un excellent prétexte à la naissance de pouvoirs totalitaires.

## **Chapitre I : Du spectre colonial.**

Parler des problèmes du pouvoir dans les pays africains, c'est également s'interroger sur le système « immoral » des colonies dans lesquelles ont vécu les sociétés africaines, et dont la transformation des mœurs est un préalable à toute entreprise de moralisation de la vie publique.

L'époque coloniale peut se diviser en deux périodes. La première est une période où les leaders des pays africains sont plutôt des exécutants. La seconde quant à elle, qui nous intéressera particulièrement ici, est animée par des leaders, comploteurs par moment et conciliateurs si le besoin s'en fait ressentir. Ils sont les acteurs d'une certaine politique inspirée de l'expérience de la première époque. Ici, il s'agira plus d'une période qui mettra l'accent sur le renforcement du sentiment de persécution. Il est question ici, de conforter chez le sujet dominé, le sentiment d'être persécuté du simple fait de leur appartenance à une communauté donnée qui a en son sein, des règles et des devoirs. Dans le même temps, le pouvoir leur indiquera, comme seule voie de survie, la légitimation de la tradition du groupe naturel ou agrégat tribal dont ils sont censés appartenir. Là, le pouvoir ou celui qui domine la parole, confiera aux tabous la mission de faire plier tous ceux qui ne respecteront pas sa volonté.

La colonisation terminée, nous nous demanderons dans cette analyse si le tabou ne serait pas une manière pour le pouvoir de reproduire les méfaits du colonialisme ? Aussi, démontrerons-nous qu'un pouvoir qui use des tabous pour asseoir sa domination, participe lui aussi à la privation des libertés. Chose qui à la longue, conduira au discours obscène que nous retrouvons dans la plupart des œuvres des nouveaux écrivains négro-africains aujourd'hui.

En effet, nous établirons le fait que l'existence des tabous suggère que les individus dans les sociétés africaines, ne sont pas libres de tout. Ce qui conduit quelque peu à recréer un genre de système colonial en remettant en doute une relative cohérence qui commençait à voir le jour.



La post colonie dans ce cas, renvoie l'idée que les sociétés africaines qui sortent progressivement de l'expérience de la colonisation, subissent néanmoins encore son influence. Période que l'on associerait plus à un moment d'extrême violence, puisque le sujet ne jouissait pas pleinement de sa condition d'homme libre. Si nous devions dire aujourd'hui l'état dans lequel se trouve, la plupart des pays africains, nous ne pourrions le faire qu'à travers les dogmes que leur impose le pouvoir.

## **A- Du souci de libération, à la création d'un fétiche postcolonial.**

Nous analyserons dans cette partie, le mode opératoire qui permettra au pouvoir d'asseoir sa domination. C'est pourquoi, nous présenterons le plan du système dictatorial par le tabou, comme une espèce de néo-fétiche. Néo, parce que la prétention de la post colonie est de justement extraire du système, tout ce qui fait office d'entrave dans le processus d'émancipation du sujet.

En effet, le fétiche est : « un objet auquel on attribue un pouvoir magique et bénéfique. » Et bien que dans notre cas il ne s'agisse plus d'objet à proprement parler, il sera question pour le pouvoir de créer tout un univers fait de signes, de contes et de manières spécifiques de diriger la parole. Tout en les investissant tous d'une certaine force qu'il ne serait pas permis de remettre en cause. Mais surtout, dont il est interdit de se démarquer. Si tel est le cas, alors on comprend mieux la démarche de l'écriture de l'obscène qui est justement de tout remettre en question pour à la fin, pouvoir mieux en apprécier le plaisir et le sens.

Notre démarche vous l'aurez constatée, servira à montrer le caractère grotesque qui se dégage de l'exercice des systèmes du pouvoir. Cependant, elle se distinguera dans le fond et la finalité, de la thèse de Bakhtine qui elle, concédait à la plèbe l'exclusivité de l'obscène et du grotesque. Pour l'auteur, l'obscène serait la résultante du souci qu'a la population, généralement pauvre, de se libérer de la domination du pouvoir. Aussi, la fête dont il fait état dans sa thèse, proviendrait du fait que la plèbe se serve du discours phallocrate du pouvoir pour se créer des occasions de réjouissance. Ce qui est différent de notre démarche qui elle, fait de l'obscène non pas un simple fait de tentative de libération, mais bien plutôt une manière d'introduire l'ironie à l'intérieur du tabou afin de mieux le questionner tout en produisant du plaisir.

En revenant sur la préoccupation du début à savoir, définir la stratégie du pouvoir dans son élaboration de la mise en place de la domination, nous essayerons de répertorier dans un premier temps les espaces et les moments dans lesquels se

déploient les tabous et dans un second temps, nous présenterons avec quelle dextérité le tabou donne à contempler toute sa majesté à la population.

### **A-1- Les formes du tabou.**

Dans ce sous-point, nous partirons du fait que l'éducation traditionnelle ne comporte pas seulement des valeurs. Elle a aussi des moments sombres et négatifs que nous appellerons des antivaleurs. Il sera question pour nous de nous placer dans un courant positiviste en essayant de déceler ce qui dans la culture ou la transmission de celle-ci, tient lieu d'imperfection. Aussi, nous essayerons de voir ce qui dans nos œuvres peut être considéré comme antivaleur. Avérées, ces antivaleurs nous conduiront jusqu'à la localisation des lieux et espaces propices à la création des tabous.

L'action dans les œuvres de Sami Tchak, s'origine en grande partie dans le contact entre les personnages et les autres membres de sa famille. Il serait alors intéressant de présenter ici le contexte dans lequel ces personnages vivent. Aussi, nous montrerons comment le ou les tabous ont envahi toutes les composantes de la société. Constitués en véritable armée contre ce que veulent les personnages, les tabous ou tout ce qu'il est interdit de faire pour un africain « qui se respecte » constituent un système bien organisé.

## a) Le tabou dans le cocon familial.

Avant d'analyser l'importance de la famille dans nos œuvres, rappelons d'abord que celle-ci tient dans la culture Africaine, une place de choix. Comme nous avons tenté de le démontrer avec la culture fang, la famille est l'endroit où généralement il s'y acquiert les rudiments essentiels au bon respect de la coutume. L'éducation dans les familles africaines, revêt un caractère collectif et social qui fait qu'elle n'est pas seulement le souci des deux seuls parents, mais aussi du clan, du village, de l'ethnie. D'ailleurs, l'individu se définit souvent par rapport à la collectivité et c'est dans le groupe social que l'enfant fait son apprentissage : il est ainsi soumis à la discipline collective. L'enfant reçoit de ce fait, une multitude d'influences toutes variées. Cependant les résultats sont convergents du fait de la cohésion de la famille. Ce qui veut dire que le sujet qui veut se déployer hors du cocon familial, serait considéré directement comme quelqu'un qui ne respecte rien. La famille africaine ne se limite pas qu'aux seuls deux parents et à l'enfant. Ainsi que nous le dit Maurier Henri :

*La famille africaine traditionnelle est très étendue. Elle ne se réduit jamais au père, à la mère et à leurs enfants, vivant à part dans l'intimité d'un appartement séparé. En effet, la structure de celle-ci, ses méthodes éducatives et ses valeurs, marquent tellement la façon de parler et d'agir de l'individu si bien que comprendre ce dernier équivaut à pénétrer le milieu familial dans lequel il a été éduqué.*

Il n'est pas impossible que l'on rencontre des membres de la famille paternelle ou maternelle dans un même foyer. La famille en Afrique ne se limite pas tout le temps à l'unique maison qui abrite le père, la mère et les enfants. Parfois, il est coutume de voir qu'elle englobe aussi les grands parents, les oncles et les tantes, les cousins et les cousines... tous réunis autour de l'autorité d'un père.

A la lecture de *Place des Fêtes* et de *Hermina*, il apparaît que la famille tient un rôle tout à fait indispensable dans la vie des personnages. Et même si dans le cas d'Héberto, celle-ci n'est plus vraiment présente, nous remarquons tout de même que certains personnages comme son vieil ami le pêcheur et bien plus tard la famille Martinez, serviront de famille pour Héberto. Pour montrer combien la

famille ou le fait d'en avoir une, est si important pour le personnage tchakien, Heberto ira jusqu'à considérer une chienne errante qu'il avait recueillie chez lui, comme la réincarnation de sa mère : « ... *Heberto se sentit seul, trop seul. Il adopta alors une chienne errante...Un jour, alors qu'il lui donnait à manger, Heberto comprit pourquoi le destin de cet animal le touchait tant : cette chienne avait quelque chose de sa mère à lui, une femme pauvre venue d'un village lointain, une femme que tout le monde appelait avec mépris l'Etrangère.*<sup>232</sup> »

Ce qui peut aussi dans un même temps, rappeler ce que l'absence d'une mère provoque dans une société d'après la thèse de Jacques Derrida. Ici, la personnification faite autour de la chienne, sonne comme une métaphore au centre de laquelle se trouve la femme et son rôle oublié ou relégué au dernier plan par le système que les hommes ont mis au point<sup>233</sup>. Et c'est d'ailleurs pourquoi l'auteur nous présente une société au bord de la ruine définitive. Une société dans laquelle même les enfants ne sont plus réellement des enfants car ils ne rêvent plus et ne croient plus en rien.

Cependant, le contexte dans lequel évoluent les personnages dans les œuvres est un peu différent de celui que vivent les gens en Afrique. En effet, dans le cas de *Place des Fêtes* par exemple, nous voyons que l'action se passe en France. Le père, qui a décidé de partir de l'Afrique pour s'établir dans sa nouvelle identité tricolore fraîchement obtenue, représente un père avec des coutumes africaines évoluant dans un pays non africain. Et c'est là pour nous le début du problème.

---

<sup>232</sup> *Hermína*, pp°77-78.

<sup>233</sup> Si les questions sur la femme et le genre féminin se sont trouvées au cœur des pensées de Jacques Derrida, c'est en ce qu'elles constituent un point d'achoppement dans la réflexion sur la tradition, donc dans la tradition elle-même. Sans opposer un dedans de « la bibliothèque » à un dehors du monde « hétérogène », séparés, la déconstruction du modèle phallogocentrique est une réflexion sur le monde et la vie-dans la triple temporalité du passé, du présent et de l'avenir. Partant du constat que la tradition s'est construite et bâtie en partie sur une exclusion des femmes, et déconstruisant cette histoire, Derrida ouvre un espace propice à la venue de l'autre. En appelant à la voix de l'autre, il engage le « peut-être » d'une réorientation du discours, de l'histoire et de sa tradition.

Nous disions au début que l'éducation n'était pas seulement l'apanage des seuls parents ; mais que parfois, ou très souvent, les autres membres de la famille aussi étaient importants dans la transmission des bonnes valeurs à l'enfant. Ce qui n'est pas le cas dans *Place des fêtes*. Le père s'étant exilé avec sa famille, il est donc tout seul chargé de cette tâche. Ce qui n'est pas pour lui déplaire car ainsi, peut-il décider de ce qui est bon ou pas de dire ou de ne pas transmettre. Nous voyons que le risque de dénaturalisation est donc très grand.

En effet, il y a plusieurs aspects dans la tradition africaine qu'un homme seul ne pourrait transmettre de manière objective sans qu'il ne soit emmené à en changer certains points. Et voilà comment ce qui au départ était considéré comme des coutumes positives, se change en quelque chose de complètement différent où tout ou presque a tronqué sa valeur initiale au profit d'une autre chose. Ce sur quoi nous voudrions mettre l'accent ici, ce n'est donc pas les coutumes à proprement parler, mais les manières avec lesquelles elles sont transmises par un père dont l'objectif premier n'est plus celui de transmettre les valeurs africaines comme il se doit, mais bien plus celui de transmettre ce qu'il juge bon ou pas d'enseigner.

Nous choisissons de ne parler que du père ici, parce que dans le cas de *Place des Fêtes*, l'auteur nous présente une situation dans laquelle la mère et les autres composantes de la large famille africaine ont disparu. Exilé en France et loin de toutes les autres paroles qui peuvent s'élever elles aussi, le père devient le seul à avoir le pouvoir de parler.

Il y a ici l'idée que l'obscène naît de ce que le cocon familial a explosé. La structure de la famille africaine comme nous l'avons présentée, étant détruite, cette situation va créer un espace qui laissera apparaître un discours phallocrate dont la prétention sera de tout soumettre à sa volonté. Et c'est cette situation de non famille africaine à proprement parlé, qui va ouvrir et permettre la propagation de toute une série de signes, de dogmes et d'interdits dont va user celui qui est seul à parler, pour pouvoir asseoir sa volonté. D'où les tabous ! Mais comment cela se matérialise-t-il dans nos œuvres ?

Dans le corpus nous retrouvons une situation où tout ou presque tout est dans un état de chaos quasi total. Ce qui est d'ailleurs une espèce de métaphore de la part de l'auteur qui au début présente les choses dans cet état de non-sens, pour montrer comment le sens va se reconstruire au fur et à mesure que les personnages contrediront le père.

En effet la cellule familiale, que l'on se trouve dans l'une ou l'autre des deux oeuvres, est quasiment détruite. Alors que dans *Place des Fêtes* nous retrouvons un semblant de structure (la mère est présente, mais ne participe en rien dans l'éducation des enfants), dans *Hermina* en revanche, celle-ci a totalement disparu. Néanmoins, il arrive qu'Heberto, personnage principal dans *Hermina*, aille retrouver un vieil ami de la famille pour retrouver un semblant de repère. Ce qui montre aussi par ailleurs le besoin qu'ont les personnages de Sami Tchak, de s'accrocher à leur famille.

Nous sommes donc devant deux situations dans lesquelles la déstructuration de la famille va permettre la création des tabous.

Le père dans *Place des Fêtes* connaît la promiscuité que la plupart des immigrés connaissent lorsqu'ils arrivent en France. Souvent contraint de travailler deux fois plus pour pouvoir s'occuper de son foyer et de la famille restée en Afrique à qui il doit envoyer de l'argent, celui-ci n'a pas toujours le temps de faire l'éducation de ses enfants dans de bonnes conditions. Dans certaines situations, il réagit par une absence totale, et dans d'autres il met en place certaines règles qui lui assureront le respect et maintiendront sa place telle quelle même lorsqu'il sent son autorité décroître :

*Tu n'as jamais eu le pouvoir du mari, le pouvoir des hommes de là-bas qui font ce qu'ils veulent quand ils le veulent (...). Papa, tu as de gros problèmes, de gros soucis de fric. Travail précaire, chômage, dépendance aux aides sociales ; logement de porcs, pas de divertissement. Amertume dans la mesure où ton avenir est à jamais compromis par ton âge trop mûr comme un kiwi pourri. Papa, tu es mort pour les tiens de là-bas. Mais oui ! Tu ne réponds plus à leurs lettres parce que tu ne peux plus rien*



*pour eux. Or, tu n'existais que par l'argent que tu envoyais. Tu t'es retiré dans un silence de cadavre.*<sup>234</sup>

De ces règles, nous citerons toutes celles qui se rapportent d'abord à son autorité dans la maison et à sa place de garant de la culture « du pays ». C'est ainsi qu'il va s'octroyer le droit de tout décider sans le consentement de qui que ce soit. Même sa femme est laissée loin en-dehors de tout. Le style de tabou qu'apprécie particulièrement le père, c'est celui qui place sa parole au-dessus de toutes les autres. Aussi, il n'admet en aucun cas que les autres membres de la famille lui tiennent tête. Pour lui, il n'y a que ce qui sort de sa bouche qui est pourvu de sens. Pour cela, il va instaurer des règles qui s'appliqueront de manière propre selon qu'il s'agisse de la mère, des enfants et même plus loin, des règles qui différeront selon qu'on soit un garçon ou une fille. Par exemple, il va complètement formater le cerveau de sa femme en lui rappelant à chaque fois la conduite à tenir lorsque l'on est une bonne femme : respecter son mari, lui faire à manger, lui donner beaucoup d'enfants, ne jamais le contredire et lui rester fidèle. Toute tentative de renversement de ces prérogatives serait directement synonyme de provocation de malheurs dans la famille. Il existe ici comme une certaine discipline culturelle du corps, que le père veut imposer à sa famille. Cette même discipline du corps qui commence chez les enfants dès l'âge de 4 ans et se poursuit jusqu'à la puberté. Celle-ci représente un ensemble de règles qui déterminent la manière de s'habiller, mais surtout de parler. Nous parlerons ici de l'éducation de la peur. L'une des techniques du père, est d'entretenir un certain sentiment de peur vis-à-vis de sa femme. Sentiment, que l'éducation traditionnelle utilise pour faire respecter les règles. Tout cela dans le but que sa femme ait peur des conséquences naturelles ou surnaturelles qui pourraient lui arriver si jamais elle transgressait les lois, les interdits, etc. Dans le système du père, la femme ne tient donc que des rôles subalternes. Mais elle n'est pas la seule.

Les enfants eux aussi sont confinés à peu près au même rôle. Et même si cela diffère un peu dans la forme selon le sexe, le père entend garder sur eux aussi

---

<sup>234</sup> *Place des Fêtes*, p° 49-50.

un certain pouvoir de domination. Entre le père et le fils, les romans de Sami Tchak dévoilent une guerre dans laquelle chacun veut imposer sa manière de voir. Ce qui a pour conséquence de mettre en scène un rapport de force.

Parlant des relations que le père a avec son fils, on remarque que leur relation se présente comme un travail de normalisation. L'accumulation de stéréotypes de la part du père, foisonnant en traits culturels dépréciatifs et réifiés, construit alors une réalité radicale qui rend insupportable la proximité avec son fils. Pour le père, il ne s'agit plus de tenter de convaincre le fils ni même sa femme. Cela ne sert à rien, puisque de toutes les manières, c'est lui le père et les autres n'ont rien à dire. Il va plutôt chercher à lui imposer des règles de vie en le dépossédant de tout :

*Car papa ne me laisse pas le choix. Il me traite de menteur quand je dis qu'il était jaloux (...) Chiens errants, ils veulent contrôler les errances des derrières plus errants que leur queue. Papa, cette vie t'a tenté. Pouvoir dire à une femme : « Tais-toi quand je parle, idiot ! Fais ci, fais ça, tu dois, tu ne dois pas, je t'ordonne, c'est moi qui veux que... Pauvres idiots qui croient qu'on peut bâillonner un gros derrière de femme qui, même dans son silence, rit de nous ! <sup>235</sup>*

## **b) Les tabous, causes et entretien dans la société**

Choisir de rechercher d'où naissent les tabous dans les sociétés négro-africaines, revient parfois à se poser la question des mentalités. En effet, que l'on se trouve dans un contexte de conjoncture difficile ou pas, il n'est pas étonnant d'entendre ici et là dans la plupart des villes, un certain pessimisme, apparent ou pas d'ailleurs, que semble entretenir la population elle-même d'abord, et que le pouvoir dans son souci encore une fois de tout mystifier, décide de colporter. Cependant, les tabous trouvent aussi leur origine dans le caractère « honteux » dont semblent être couverts certains points de la société. Aussi, se posera-t-il ici la question de ce que l'on appelle dans la culture fang : « Ngang ».

---

<sup>235</sup> *Place des Fêtes*, p°49

En effet, Ngang peut se définir comme un sentiment de honte, ou bien une manière de manifester de la pudeur ou du respect face à quelque chose. Il se traduit notamment par le fait de ne pas pouvoir tenir certains propos, mais aussi de ne pas se comporter d'une certaine façon ou bien de ne pas pouvoir s'exprimer comme on a l'habitude de le faire devant certains individus. Il détermine de ce fait, les attitudes, les comportements, mais aussi les conduites individuelles et sociales appropriées selon le rang social ou l'âge. Il est non seulement ce qui confère à un individu son statut d'être humain, mais aussi le principe régulateur des conduites sociales.

L'individu dans le contexte africain, est un homme qui possède un fort sentiment de honte et de reconnaissance de la parole de l'aîné comme quelque chose qu'il doit respecter. C'est d'ailleurs pourquoi dans certaines coutumes, un homme qui ne connaît pas cette honte est souvent considéré comme un mal élevé. De ce point de vue, il est donc impossible de penser l'individu dans le champ négro-africain, sans le doter de ce Ngang c'est à dire la honte et le respect qu'il doit avoir face à certaines pratiques de la coutume. Nous pouvons donc affirmer que l'univers social négro-africain est fortement imprégné de ce sentiment.

Cependant, ce Ngang qui représente une valeur essentielle dans la culture négro-africaine en ce sens que l'honneur, la dignité et la retenue sont ressentis en fonction du niveau du sentiment de Ngang qu'éprouve un individu, s'avère constituer une situation idéale pour les tabous.

Alors que les manifestations des tabous dans la famille seront beaucoup plus localisables dans *Place des Fêtes, Hermina*, le second roman de notre corpus présentera comment les tabous présents dans la société, détruisent peu à peu les espoirs.

Lorsque l'on parcourt le roman de Sami Tchak, la première chose qui nous saute aux yeux c'est le manque de perspectives qui semble se dégager de l'œuvre : « *Cette île est, comme tous les pays qui lui ressemblent, condamnée. Regarde, dans tous nos pays, qu'est ce qu'on voit actuellement ? Des Etats qui meurent. Bon, ils n'ont*

*jamais été autre chose que des bricolages pour sous-développés. Mais ils meurent, c'est facile à voir, ils crèvent, nos Etats, comme des chiens errants.* <sup>236</sup>»

Tout ou presque témoigne de l'état de crise dans lequel se trouve le personnage tchakien. Aussi, l'espoir de voir un avenir plus radieux sur l'île, est contrecarré par le pessimisme et le désespoir que semble bien rendre la famille du personnage principal ; ou du moins celui qui peut être pris comme tel.

C'est à croire que les habitants de l'île sur laquelle vit Heberto, personnage principal du second roman de Sami Tchak, ne connaîtront jamais la lumière. Du moins, à en croire ce que les habitants rapportent. Ici, c'est à travers le climat politique et social très dur que les tabous se propagent comme des miettes de pain. En rappelant à Heberto que partir de son île est la seule chose qui lui sera bénéfique, le vieux pêcheur qui représente le seul membre de la famille du jeune homme, colporte en effet une idée bien répandue dans certains pays en Afrique. Celle selon laquelle, les villes africaines n'offriraient plus aucun espoir à ses fils et filles. Même s'il faut le rappeler, l'action dans *Hermina*, se déroule plutôt en Amérique Latine. Mais puisque les situations sont quasiment les mêmes, l'auteur en parle comme s'il s'agissait de n'importe lequel de ces pays africains dans lesquels, il n'est plus permis de croire. Ces dires, considérés de la sorte ne constituent pas à proprement dit un tabou majeur dans la société. Cependant, ils agissent dans la tête de celui qui les entend tous les jours et ce de la bouche d'un aîné, comme quelque chose d'inéluctable, quelque chose dont on ne saurait se soustraire : un avenir sans espoir.

Les mots du parent d'Heberto ici recouvrent la dimension de tabou parce qu'ils ne peuvent pas être remis en cause par Heberto. Car provenant d'une personne plus âgée et qui plus est représentée en quelque sorte, une espèce de père pour le personnage principal.

Nous voyons donc ici comment ce qui sort de la bouche des pères, du moins ceux qui connaissent la vie dans les familles, peut devenir un tabou. Ce qui témoigne tout de même d'un contexte extrêmement violent si l'on assimilait l'emprise des

---

<sup>236</sup> *Hermina*, p° 24.

paroles dudit père à ceux d'une autorité suprême qui dicterait sa volonté à son subordonné. En s'assurant bien évidemment de lui révéler que ce qui est nécessaire pour mieux asseoir son pouvoir.

En effet, il se dégage ici l'idée selon laquelle les tuteurs ou les pères agiraient comme des êtres qui ont le droit de disposition sur tout ce dont ils ont la charge. Nous retrouvons ici comme un certain lien entre cette façon de faire et ce qui prévalait pendant le temps colonial. Les ressemblances entre ce que font les pères et le commandement en colonie, vient de ce que tous deux travaillent pour conjurer faiblesse des individus et situation désastreuse dans le pays. Tout en se plaçant eux même comme les seuls remèdes possibles à cette crise. Ce qui va à l'encontre de tout bien et évidemment à l'opposé du modèle libéral de la discussion ou de la délibération. Nous remarquons dans cette situation que les droits des autres membres de la famille sont aliénés par la parole qui commande et qui dicte ce qui est bien ou mal de faire. Dans ce cas, le concept même de droit en présence du tabou, sonne comme un non-sens tant il ne tient qu'à la seule volonté du pouvoir.

## **B- Tabou, l'expression d'une violence unilatérale.**

Nous essayerons dans ce paragraphe de définir les manifestations de la violence à travers l'action des pères et l'usage qu'ils ont des tabous. Aussi, nous montrerons comment ils vont se servir d'eux pour poser les fondations de leur domination. Domination qui trouve son origine dans la privation du droit d'autrui.

Pour Walter Benjamin, il est inéluctable que toute violence sert d'une manière ou d'une autre le droit. La violence, lorsqu'elle est pratiquée par une personne qui pense en être dépositaire, s'avère être un moyen qui sert à la conservation de son droit. Ce qu'on peut voir par exemple avec les juges ou les instances institutionnelles comme les structures de l'Etat. Benjamin l'appelle de ce fait *la violence conservatrice de droit* ou « *rechtserhaltende Gewalt* ». Par ailleurs, une violence qui serait illégale peut elle aussi servir le droit. Dans ce cas, elle est considérée comme un moyen dont on se sert pour créer un nouveau droit tout en détruisant le droit existant. Il l'appelle *la violence fondatrice de droit* ou « *rechtsetzende Gewalt* »<sup>237</sup>.

Aussi, nous nous poserons la question de savoir si la violence que représentent les tabous c'est-à-dire une violence illégale peut, selon les dires de Benjamin, être prise comme un droit de la part du père ? Cependant, contrairement à Benjamin qui ne voit une distinction entre les deux types de violence que dans la distinction de leurs fins, nous essayerons de la montrer nous, plutôt comme une résultante de l'époque coloniale. Dans la mesure où les tenants du discours s'en serviront à des fins de domination. Mais si domination il y a, ne peut-on pas voir là comme la tentative de la part du pouvoir de vouloir faire taire à jamais quelque chose qui menace directement son hégémonie ?

En analysant le procédé de la figure paternelle dans les œuvres de Sami Tchak, nous pouvons déceler trois manières différentes dans lesquelles va se manifester la violence à travers les tabous.

---

<sup>237</sup> Benjamin, Walter, « *Critique de la violence* », Œuvres, t.I, p.215

La première peut se lire sans aucun doute dans sa volonté de s'octroyer le droit d'aller et venir des membres de la famille. C'est donc une violence que l'on qualifierait de fondatrice dans le sens où elle pose les bases du pouvoir. C'est au père, en effet que revient le droit de décider si la mère du personnage principal de *Place des Fêtes*, peut travailler ou non ; mais aussi celui de marier ses enfants à qui il veut. De cette façon, le premier tabou énoncé par le père avait à ce titre la vocation d'instituer l'échelle du pouvoir. Agir de la sorte, a au moins le mérite d'être fait pour deux raisons essentielles : dans un premier temps, cela sert à montrer la violence du tabou ou de l'argument de la figure paternelle que l'on ne pourrait remettre en cause. Ce qui nous fait croire qu'en quelque sorte, elle se présupposait.

De l'autre, cette action lui permettait de s'ériger comme étant la seule autorité capable de remettre en cause ses lois. D'où d'ailleurs, le caractère unilatéral du tabou qui se manifesterait à travers la violence. Ici, nous pouvons voir que le tabou prive tous les autres membres de la famille de tout soupçon, du droit de pouvoir agir comme bon leur semble. Car comme le dit Hegel : « *L'esprit n'acquiert sa vérité qu'en se trouvant lui-même dans le déchirement absolu.* »<sup>238</sup> En d'autres termes, un esprit qui n'aurait pas la paternité de son droit, ne peut pas s'accomplir et avoir une identité propre. Et à l'inverse, le père parce qu'il s'octroie le droit de décider de tout, devient la figure par excellence du déni de droit.

Le second argument dans lequel peut se lire l'extrême violence dans le tabou, se situe sans aucun doute dans la manière qu'a le père de vouloir légitimer ses propos ou toutes les pratiques de la tradition qu'il juge vraies. Nous voudrions mettre au jour ici, tout le langage dont il va se servir. Langage qui reprend quelque peu les principes qui prévalaient durant l'époque coloniale. A ce sujet, Achille Mbembe nous dit que l'on retrouvera dans le discours de celui qui veut dominer nécessairement la présence :

« *d'antithèses fréquentes, parti pris de l'exagération et qui se traduit par l'emploi systématique du superlatif, l'usage fréquent de l'hyperbole, l'utilisation*

---

<sup>238</sup> Hegel, cité dans, *Principes de la philosophie du droit*, PUF, 1998, p°40

*d'expression qui vont au-delà de la réalité, le caractère général, vague et imprécis des propositions et des affirmations, les renvois constant au futur... »*

Nous pouvons effectivement vérifier cela dans *Place des Fêtes* avec ces mots, prononcés par le Fils :

*« Papa par exemple, eh bien, papa, quand il pète dans le lit et que maman s'en plaint, par ce que, il ne faut pas croire, le pet d'un Noir, ça pue aussi, eh bien, mon paternel, il dit que c'est la France raciste qui le fait péter pour pouvoir le classer dans la catégorie des inintégrables pétomanes. Et il part en croisade contre les machinations de la France et du Front national en invoquant les dieux de là-bas. Comme il le fait systématiquement quand il bousille l'argent de maman pour sa saloperie de Loto et de Tac-o-Tac, plus le PMU et tout le bazar de jeux dont je vous parlerai sans aucun doute.<sup>239</sup> »*

Il y a ici l'idée selon laquelle le second argument du père lui donne la possibilité de donner du sens à ce qu'il dit. Aussi, par l'emploi des champs lexicaux proches de celui une fois encore de la violence coloniale et de la domination, le langage du père a pour fonction de montrer au dominé le besoin qu'il a de l'entendre et de le considérer pour vrai. Le discours du père a donc pour objectif de transformer la violence en une espèce d'autorité « autorisante » du fait de sa capacité à créer tout un imaginaire dont la mission se réclamerait d'une certaine universalité.

Enfin, on peut lire la dernière forme de violence, dans la mission qu'elle aura d'assurer le maintien, la perpétuité et la permanence du pouvoir. Contrairement aux deux précédentes, ce dernier aspect de la domination du pouvoir prendra racine dans l'initiation aux choses ethniques de la tradition : comme les rites d'initiation, ce qu'on peut manger ou ne pas manger... bref, toute une série de choses qui font que les « dominés » les tiennent pour faits culturels

---

<sup>239</sup> *Place des Fêtes*, p°35.



qu'ils partagent avec le père. Ce qui bien évidemment sera détourné et corrompu par le tabou.

A l'origine, les initiations tribales pour commencer avec elles, sont obligatoires et sont organisées de manière à ce que les jeunes générations ou tout simplement les individus faisant partis de la même communauté, accèdent au statut d'adulte. Il existe dès lors plusieurs types d'initiation qui peuvent être d'ordre religieux, facultatif ou tribal. Dans la culture négro-africaine, les initiations d'ordre religieux, permettent à leurs adhérents de faire l'expérience du divin afin de constituer un pont entre le monde des vivants et les forces occultes de la nature. Des domaines tels que la médecine traditionnelle ou des rites ancestraux, y ont le plus souvent recours.

Enfin, il y a les initiations d'ordre facultatives. Celles-ci ne sont pas obligées. Chacun à le choix de les apprendre ou pas selon qu'il veuille se familiariser avec les réalités de l'ésotérique, domaine dans lequel l'on retrouve le plus souvent les sociétés dites secrètes. A cet effet, le magazine Ethiopiques ne manquera pas d'omettre quelques éclaircissements :

*Toutefois, force est de reconnaître que ces usages socioculturels à l'œuvre dans la société « traditionnelle » ont tous la spécificité commune de partager certains traits distinctifs. C'est à ce propos d'ailleurs qu'ils sont considérés, dans le champ de l'ethnologie, comme des phénomènes sociaux prototypés des rites de passage que A. Van Gennep<sup>240</sup> a repérés au début du XXème siècle en leur reconnaissant une dimension tripartite de séparation, de marginalisation ou d'attente et d'agrégation. Ainsi explique-t-il indirectement la complexité des rituels de changement de statut social, « catégories secondaires » qui, reconnaît-il, « ne sont pas également développées chez une même population ni dans un même ensemble cérémoniel. <sup>241</sup>*

Tous ces rites d'initiation dont la particularité première était de permettre à l'individu de trouver ses marques dans la société, feront l'objet de détournement

---

<sup>240</sup> Arnold van Gennep : « Les rites de séparation le sont d'avantage dans les cérémonies de funérailles, les rites d'agrégation dans celles du mariage ; quand aux rites de marge, ils peuvent constituer une section importante, par exemple dans la grossesse, les fiançailles, l'initiation, ou se réduire à un minimum dans l'adoption, le second accouchement, le remariage, le passage de la 2<sup>ème</sup> à la 3<sup>ème</sup> classe d'âge, etc. »

<sup>241</sup> Ethiopiques, Littérature, philosophie, art, *L'initiation sur la mort : Une pratique rituelle au service de la victoire de la vie sur la mort*, N°72, 1<sup>er</sup> semestre 2004.

de la part du système postcolonial. Ils vont être corrompus par la dimension que leur confèreront les tabous.

Toutes ces manifestations de la violence dont sont porteurs les tabous, ont pour finalité d'apprendre à l'individu, qu'il ne peut se définir autrement que par rapport à la puissance du père et à celle dont il est désormais dépourvu. Le père faisant office dans ce système, à la fois des doubles figures de la justice et du garant de la morale.

En effet, la parole du père était sa propre fin et c'est elle-même aussi qui fixait les règles d'application de ses prérogatives. En ce sens, elle est donc considérée comme quelque chose qui vient faire taire toutes possibilités de contestation. C'est pourquoi dans l'esprit du père, il n'y a pas de place pour la contestation. Car il anticipe systématiquement et prend les devants en s'identifiant à la fois comme auteur et demandeur du pardon. Pour lui, il n'y avait de droit que dans l'occurrence même de l'acte ; Tout ce qui s'inscrit contre ce qu'il veut, a forcément tort, et par conséquent est contre lui et contre la tradition. Ce que le fils dans *Place des Fêtes* ne pouvait absolument pas supporter. Nous pouvons aussi apprécier ce mécontentement dans l'attitude d'Heberto :

*Donc, qu'on nous laisse réfléchir sur notre défaite ! L'homme m'agace par ses sanglots sur ses crimes qu'il ne cesse de reconnaître, de ressasser, de rabâcher, d'exposer, de justifier, de condamner, d'excuser, en se prenant vraiment pour le grand Satan, merde ! Dites-moi : pourquoi rappeler à tout le monde qu'hier encore nous étions des singes qu'on exposait à la curiosité des foules ? Par rapport à vous hisser sur ce podium, serais-je un singe moi ? Devrais-je complexer vis-à-vis de vous.* <sup>242</sup>

C'est dans ce cas que l'Obscène prendra tout son sens. Dans la mesure où sera considéré comme tel, tous ceux qui contesteront les us et protocoles de ce système phallocrate, cette violence en ne la reconnaissant pas comme seule autorité.

---

<sup>242</sup> *Hermina*, p°191.

C'est aussi cette manière de penser qui faisait que le père ne se remettait pas lui-même en cause, puisqu'il se considérait comme étant l'instance suprême dans la maison. La seule qui pouvait dire et juger ce qu'elle même énonçait.

Cependant, ne pourrait-on pas lire dans l'action du père une reconnaissance de l'importance primordiale que l'on accorde au rêve ? Dans le sens où, lui vieillissant, avec ses traditions et ses tabous, voit renaître la vie et peut-être un avenir autre chez son fils. Cette question nous est venue du fait que comme durant l'époque coloniale, le pouvoir ou le père, veut garder les choses dans le même état. Si rien ne change, le système peut continuer encore et encore sans jamais avoir de fin. Cela peut se lire en politique par exemple avec les successions de père au fils.

Pour ce, nous partirons de l'idée selon laquelle la vie serait l'intermédiaire entre la violence et le droit. Dans ce cas, la violence du père ne peut avoir de poids que dans un champ bien précis: là où l'avenir est porteur d'espoir. Pourquoi ? C'est parce que si le père lui-même ne reconnaissait pas en son fils une certaine volonté de chercher à interpréter, de reformuler la tradition et de vouloir réaliser à tout prix ses rêves, la violence dont il fait montre ne pourrait pas être possible. La violence dans ce cas, ne prend sens que parce qu'elle vient menacer les projets du fils. Ce qui implique que l'objectif de l'obscur à travers les actions du fils, qui est de re-questionner les valeurs africaines en les réadaptant aux conditions du moment, est considéré comme plus important que les principes du père. Nous pouvons donc dire que sans cette valeur accordée au rêve et à l'espoir, la violence ne pourrait être fondatrice et conservatrice de droit.

L'attitude du père, si elle nous permet d'établir le rapport entre la violence et l'espoir du fils, se révèle tout de même tragique pour certains membres de la famille. Elle conduira inexorablement à la mort tous ceux dont les visées ne vont pas plus haut que l'espace réduit des traditions familiales. C'est pourquoi nous voyons d'ailleurs dans *Place des Fêtes* que les sœurs du héros partent de la maison pour fuir le père, au lieu de le combattre avec des mots comme le fait leur frère.

Ce qui ressort de notre analyse, c'est que l'extrême violence qui se manifeste à travers les tabous, est ce qui donne la possibilité au père de s'octroyer

le droit de décider de ce qui est bien ou pas. Cependant, ce droit même s'il existe, n'a de sens que par rapport aux revendications du fils.

Nous parlions plus haut de la menace qu'un changement dans les manières de comprendre le tabou pourrait faire dans les successions de père en fils. Analyser cet aspect, pourrait nous permettre de mieux lire jusqu'où le pouvoir est prêt à aller dans le formatage des consciences.

Puisque ne pouvant pas contester la parole de l'aîné à cause de toutes les raisons que nous avons énumérées, il est plus facile pour un chef d'Etat de laisser le pouvoir à son fils puisqu'il sait que tout le monde le trouvera presque normal. Et c'est exactement ce qui se passait durant les années qui ont suivi les indépendances. Une fois encore, nous voyons comment le pouvoir récupère les procédés coloniaux pour devenir à son tour une espèce de bourreau pour son peuple. De par le fait que tenir tête à un aîné représente un tabou fort dans la culture négro-africaine, il est inconcevable pour le fils de contester ce que stipule la parole de celui qui représente l'autorité.

A ce stade de l'analyse, nous pouvons déjà tirer quelques conclusions. La première serait que la violence dont use le père pour définir les tabous, n'est possible que parce qu'elle reconnaît la vie comme porteuse d'espoir. Cette vie que représente le fils grâce à sa nouvelle façon de penser. Ce qui voudrait dire chez le père que les hiérarchies peuvent être changées et en même temps ne plus assurer à sa descendance (nous parlons là de sa succession et en même temps des commandements qu'il a faits passer lorsqu'il était au pouvoir) d'incarner toujours après lui la figure de l'autorité.

L'autre conclusion que nous pourrions établir c'est que le tabou serait la somme, des pratiques coloniales associées aux différents aspects de la tradition. Dans ce sens que le père soucieux de vouloir dominer à tout prix, va prendre pour modèle les manières de faire de l'époque coloniale auxquelles il va ajouter les us de la tradition.

Après avoir montré comment le tabou était le fait même d'une extrême violence de la part du père, analysons maintenant comment il va participer à créer tout un imaginaire dans lequel chaque protagoniste vit la situation.

## **C- De la fétichisation du tabou, à la création du mythe d'étourdissement**

Pour qu'un sujet normalement constitué avec tous les atouts physiques qu'il est permis à un Homme d'avoir, décide de se plier à toute une armada de recommandations, il faudrait au préalable que tout un univers soit pensé afin de rendre possible ce formatage. Nous avons vu comment le père inculquait aux membres de la famille certaines manières, quitte à utiliser la violence, pour garder stable sa domination. Pour lui, les autres ne connaissent pas ce qui est bien ou mal et c'est donc, à lui le père, que revient le devoir de le leur enseigner. Nous utilisons le verbe enseigner ici surtout parce qu'il montre deux choses. La première c'est qu'on ne peut prétendre enseigner que celui dont on juge qu'il ne sait pas ou du moins qu'il sait moins que soi. La seconde c'est que celui qui enseigne, c'est à dire qui dicte les lois et comment se tenir, s'autoproclame seul détenteur du savoir. D'un côté ou d'un autre, il y a toujours une relation de dominant-dominé. Pour celui qui dirige, il n'est pas question que son subordonné se hisse au même niveau que lui. C'est pourquoi il s'adressera toujours à lui comme s'il parlait à un enfant ; parce que celui qui ne sait rien et à qui on doit enseigner c'est l'enfant. C'est d'ailleurs pourquoi dans la première partie de notre travail, nous accordons un rôle déterminant à la manière d'éduquer l'enfant et aux styles d'enseignement qui doivent lui être transmis. Mais par-dessus tout dans ce système, le dominé reste un moyen d'évaluer sa puissance. Ce que le père n'hésite pas à mesurer à chaque fois, parce qu'il est conscient que la tradition du « Ngang » plaidera toujours en sa faveur.

Dans ce contexte, il y a comme l'idée que l'individu tant qu'il ne se libèrera pas de cette situation, restera toujours celui-là qui permet au père de se sentir fort. Et indirectement, de ne jamais se remettre en question. Il y a de ce fait ici, véritablement un Homme qui vit libre et un autre qui n'est là que pour l'accompagner. Cet imaginaire que se crée le père, laisse cependant au dirigé

l'illusion d'être lui aussi libre de ses choix. Puisque ne pouvant pas parler, car pas du même âge, cela semble logique que les choses se déroulent dans cet ordre là.

Mais l'argument de la parole de l'aîné n'est pas le seul qui entretient ce mythe. Il y a aussi le jeu de l'illusion d'un partage du pouvoir que le père laisse planer pour que tout le monde soit satisfait. Ainsi, nous voyons dans son attitude avec la mère du héros dans *Place des Fêtes* par exemple, qu'elle arrive à trouver normal que son époux ait plusieurs épouses et qu'il décide de cela sans même la consulter. Rappelons cependant que même si l'action dans le roman se déroule en France par ce que c'est là que le père a immigré d'abord tout seul, c'est seulement après qu'il ait fait venir sa compagne d'Afrique, là où la coutume n'est encore sujette à aucune contestation. C'est donc fort de cette éducation qu'elle a reçue que la mère n'émet aucune recommandation, considérant son rôle dans la famille comme celui de servante pour son mari. Cependant, le père reste conscient que même s'il accorde certaines responsabilités à la mère, celle-ci ne sera cependant jamais son égal ; elle ne sera pour nous, jamais un individu au sens strict du terme. La mère de ce fait, entre dans le vaste moule des sans voix, de ceux qui n'ont pas fait l'expérience du re-questionnement des valeurs imprégnées.

Dans les romans de Sami Tchak, l'illusion dont est à l'origine les tabous, ne se fait jamais très loin des personnages. Les tabous sont tellement présents que l'on a l'impression au fur et à mesure que les pages sont avalées, de franchir nous-mêmes à chaque fois des caps qui ne nous sont pas permis de franchir. Mais avant d'arriver à ce que la proximité du tabou produit chez le lecteur, il serait intéressant de voir comment il réussit à créer et à régir tout l'univers de l'œuvre de l'auteur.

### a) **Du ras-le-bol, à l'invention d'un univers du « Moi »**

C'est par rapport à l'action que posent toutes celles et ceux qui désirent se soustraire de l'emprise des tabous, mais qui en définitive se créent un univers irréel, que nous allons élaborer ce sous-point.

En effet, nous considérerons le système dictatorial que met en place le pouvoir grâce à l'aide des tabous, comme une espèce de matrice<sup>243</sup>. Dans la mesure où toutes les pensées qui se constitueront dans la sphère des tabous, ne pourront exister que d'un point de vue personnel et relever du rêve. Aussi, nous essayerons d'expliquer le rapport que les personnages entretiennent avec le rêve dans le corpus. Cependant, il nous faudra au préalable établir une certaine distinction entre le rêve, et l'illusion d'un monde aux normes tel que nous l'avons précédemment décrit avec le rapport qui existe entre le père et les membres de sa famille. Pour introduire cette différence, nous avons choisi de commencer notre propos par cette citation de François Calay traitant de la différence entre le rêve et l'illusion après que l'homme ait reçu une lettre de quelqu'un qui sans doute lui était intime :

*« Ces rêves, tu sais, ceux qu'on porte parfois longtemps et qui nous portent...et qui n'ont rien à voir avec l'illusion. »*

*« Je m'en veux d'avoir confondu 'rêve' et illusion durant si longtemps, d'avoir éclaboussé autour de moi cette confusion, et d'avoir si souvent...perdu mon temps dans certaines illusions... »*

---

<sup>243</sup> La matrice, sera considérée ici comme une espèce de moule dans lequel existe un ensemble d'arrangements bien ordonnés. Matrice, que nous pourrions aussi dire Matrix en référence au Film de science fiction Matrix qui stipulait l'idée selon laquelle les humains vivraient dans un monde que les machines auraient créé mais qu'eux, considéraient comme le monde réel.

En effet, le rêve dont nous allons parler ici, se révèle comme quelque chose d'indispensable au bonheur, à la survie, à la vie, c'est un projet réel qui s'accorde au présent et le transcende. Nous remarquerons notamment que les personnages y ont recours plus pour matérialiser dans leur subconscient, le monde dans lequel ils se voient débarrassés des tabous. Ce monde, c'est celui dans lequel l'obscène leur a permis de dire non au père. Cependant, l'illusion est également une forme de rêve. Mais cette fois, il s'agit d'un rêve trompeur comme la situation équivoque présentée avec la famille que dirige tout seul le père. Elle est bourrée de mensonges et porte en elle les stigmates du désespoir ; et même si parfois certains de ses aspects semblent aller aux deux parties, cette entente sera nécessairement de courte durée car elle ne met pas en place un système dans lequel l'un des deux membres de la famille n'est pas considéré à juste titre comme étant un sujet à part entière. Mais plutôt comme celui dont on se sert pour asseoir sa domination.

Si l'on se réfère aux œuvres, on se rend compte que tout ce que disent les personnages qui font l'obscène, se réalise à travers leurs rêves. Comme si l'obscène était un passage obligatoire pour pouvoir se constituer un monde dans lequel tout ce pour quoi ils ont lutté contre le père, peut se réaliser enfin : La Place des Fêtes ! En effet, la place des fêtes est un endroit où tous les fantasmes des héros des romans de Sami Tchak, réalisent leurs objectifs. Un monde dans lequel il n'y a plus de contraintes, plus besoin de se cacher. Le personnage y est en accord avec l'être aimé non pas dans une relation d'asservissement, mais dans un lien de partage et de considération de l'Autre comme quelque chose de primordial au bonheur. Le bonheur. C'est bien là l'une des choses essentielles s'il fallait la compter avec la privation de toute forme de liberté que justifie la présence des tabous. Ce bonheur, les personnages ne le rencontrent que loin du père. Cependant, il serait intéressant de voir ce que nous propose l'auteur au confluent du possible. C'est-à-dire l'univers que ses personnages se créent et surtout, le nouvel Homme que semble initier l'écriture de l'obscène à travers le rêve. Il s'agira pour nous de faire une sorte de rétrospective dans le sens où nous nous demanderons si le projet de Sami Tchak a été réalisé.



Les héros dans le corpus rêvent beaucoup. Nous voyons Heberto constamment accroché à l'idée de rencontrer Hermina, il se crée un univers peuplé de choses appartenant à la jeune dame. Le fils dans *Place des Fêtes* lui, ne se sent à son aise que lorsqu'il imagine sa cousine allongée nue devant lui. Nous voyons dans ce cas que le rêve est un moyen pour les deux d'échapper à la dispute. Puisque le monde dans lequel le père règne en maître incontesté est désormais plein de tabous qui les empêchent de vivre leur propre vie, ils se construisent alors le leur. Cependant, nous pourrions nous poser ici la question de la valeur que revêt précisément ce monde. Même s'il rend les personnages heureux, ne pourrait-il pas n'être qu'une chimère, un idéal<sup>244</sup> ? Mais quelle valeur accorder à une telle chose ?

La notion d'idéal que suggère en effet le rêve, n'est pas récente. Emile Zola par exemple, théorise déjà dessus dans la plupart de ses œuvres. Il imaginait un espace dans lequel tous les hommes seraient heureux de vivre ensemble et où il n'y aurait aucune inégalité : « *Cette cité idéale du progrès, où il n'y aurait plus de misérables* ». Plus d'inégalités certes, mais qu'advient-t-il des personnages qui vivent dans ce rêve si ce n'est la fuite perpétuelle, la tristesse, la marginalité et parfois même la mort. Tout comme Jean Valjean, Heberto et le Fils impie ne sont jamais réellement heureux. Ils passent leur temps à fuir et à se battre. Cosette tient lieu d'Hermina, et c'est au contact de leur seule présence que ces personnages ont réellement l'impression de vivre. Ils imaginent un monde dans lequel il n'existerait qu'eux ; l'autre étant trop cruel. La scène pourrait d'ailleurs être la même entre la situation dans laquelle se retrouvent les personnages de Zola et l'atmosphère dans laquelle évoluent les personnages de Sami Tchak. Tous connaissent un climat particulièrement délétère, où le pouvoir n'accepte aucune manifestation. Le rêve dans ce cas semble alors la meilleure alternative. Puisqu'il n'y a plus d'espoir, et que lutter contre un ennemi dont on sait qu'il a lui-même en quelque sorte créé l'espace dans lequel on se bat, sert-il réellement à quelque chose ?

Nous établissons plus haut la similitude entre le monde dans lequel évoluent les personnages de l'Auteur et le film *Matrix* qui représente un monde

---

<sup>244</sup> Idéal ici, comme quelque chose qui n'existe que dans la pensée, qui ne peut pas être perçu par les sens.

dans lequel les machines régissent tout et où les humains sont incapables désormais de distinguer le vrai du faux car ils ne savent pas eux-mêmes qu'ils sont dirigés. Ceux d'entre eux qui s'en sont rendus compte, tentent de lutter, mais en vain. Le pouvoir des machines a atteint une ampleur telle dans le formatage des cerveaux qu'il est impossible d'envisager une quelconque victoire sans imaginer et créer une nouvelle manière de concevoir sa vie et d'éduquer les nouveaux nés.

C'est pourquoi, en attendant cet instant, le rêve sonne comme une espèce de caserne dans laquelle vont se réfugier ceux qui pensent le changement et élaborent des stratégies visant à reconstituer un monde équitable dans lequel l'humain aura une place centrale et où chacun aura le choix. Cet endroit ou cette place, nous l'appellerons Place des fêtes. Car c'est là que se concrétisent les désirs des personnages. La place des fêtes de Jean Valjean, son plaisir, son amour n'est-il pas lié intimement à la proximité de Cosette ? Hermina ou la cousine du Fils ne sont-elles pas ce qui fait en sorte que les personnages dans les œuvres de Sami Tchak, continuent d'espérer et de se battre ?

*« Ne pleure pas, lui dit Hermina, ne pleure pas. Tu ne seras jamais seul. Viens en moi te réfugier. N'aie pas peur, je ne laisserai pas la vie te mordre. Viens ! Tiens le tube de vaseline. Tiens-le. La ville, les rues, la robe noire et sans slip. Tiens le tube...<sup>245</sup> »*

L'Obscène porte en lui ici la marque d'un cri d'alarme, une façon pour les personnages d'exprimer leur mécontentement vis-à-vis du pouvoir. Et puisque cette lutte ne sera pas évidente du fait d'un étourdissement quasi total qui résulte d'un véritable travail de sape de la part du pouvoir par les tabous, le rêve demeure pour l'instant la seule alternative à cette oppression et le seul moyen pour le personnage d'exprimer son Moi et d'atteindre grâce à l'être aimé, la place des fêtes.

---

<sup>245</sup> *Hermina*, p°238

## **b) Tabous, les monstres invisibles**

Nous allons montrer dans cette sous-partie, que le tabou a recours à plusieurs procédés pour s'infiltrer au cœur même de la société et dans la tête des individus. Mais ce fait, n'est pas méconnu des individus eux-mêmes. Les personnages dans le roman négro-africain de cette nouvelle génération, avouent ne pas réellement comprendre leur vie. Comme si des forces invisibles les dirigeaient et les poussaient à vivre une vie dont-ils ne sont pas réellement les propriétaires. Cependant, c'est précisément dans cette situation de non-sens, que ceux dont les seuls loisirs ne passent le plus souvent que par le corps et la réflexion sur soi, vont initier une réflexion.

Mais notre but ici étant de voir comment les tabous opèrent dans le flou le plus total, c'est du côté de l'éducation paternelle que nous rechercherons les signes laissés par le monstre tentaculaire.

Lorsque l'on observe de près les méthodes du père, on se rend compte qu'il veut instaurer tout le temps une confusion dans la manière qu'il a de dicter ses règles. Il n'hésite pas par exemple à s'accorder certains gestes au nom de la paternité et des tabous, aux fins de quelques profits purement d'ordre personnel. Cette manière d'opérer nous interpelle au plus haut point ici, parce qu'elle ne se fait pas de manière ouverte. En effet elle s'exécute, de façon miniaturisée dans la mesure où les tabous qu'il utilisera pour avilir et persuader sa femme que ce qu'il dit lui, est vrai, ne seront pas les mêmes qu'il emploiera pour tenter de convaincre le fils. Il opère donc dans le détail, au cas par cas. Un tel procédé lui garantit non seulement d'avoir un discours différent pour chacun des membres de la famille, mais il lui permet surtout de créer la confusion à l'intérieur du groupe. De telle manière à ce que s'il y a un problème, il soit le seul à pouvoir y apporter une solution, car étant lui-même à l'origine dudit problème.

Il va de ce fait miniaturiser en quelque sorte les tabous de manière à créer dans tous les domaines de la vie et de l'éducation, de petites peurs qui agiront sur les consciences tels de petits monstres invisibles.

Il faut pour contextualiser et bien assimiler ce système, rappeler peut-être l'élan avec lequel les tabous ont su prendre le pas sur les consciences. Nous sommes après les indépendances. La priorité c'est de se constituer en Nation et d'être autonome. La présence du pouvoir sera légitimée dans la mesure où il est celui qui représente la figure de la liberté, celui sur qui repose la confiance des anciens responsables. Et c'est cette perche tendue, que va saisir le pouvoir pour donner au tabou un caractère sacré. Il se présente dès lors comme le lien entre l'ancien régime et la réalité du moment. Il fait office de celui qui maîtrise à la fois les anciennes méthodes et la tradition, puisqu'il est lui-même fils du pays.

C'est exactement dans le caractère de cette double identité que les autres membres de la famille n'ont pas, que le père gagne sa légitimité. Non seulement la tradition permet au père d'être en quelque sorte le représentant légal du pouvoir, mais elle lui confère aussi le privilège d'avoir certaines faveurs, comme celle de n'être lui-même à aucun moment sujet à un quelconque tabou. En effet, dans la plupart des sociétés africaines, il est rare de croiser des tabous qui visent directement l'autorité suprême. C'est comme voter des lois qui seront contre soi-même. Chose qui est absolument hors de question pour un père dont la possibilité-même d'un éventuel partage du pouvoir est combattue avec la dernière énergie. Il est en quelque sorte immunisé contre les tabous. Du moins, c'est ce qu'il croit.

L'autre manière pour les tabous de se répandre rapidement tout en se constituant comme des choses dont on ne saurait / pourrait remettre en doute la légitimité, c'est sans conteste le labyrinthe qu'ils créent en mêlant systématiquement les impératifs de la morale, à la politique. C'est-à-dire que celui qui a la charge du pouvoir, va faire croire aux individus que la morale donc la tradition, est intimement liée à la chose politique. Nous utiliserons le mot politique ici pour bien montrer combien, par sa capacité à regrouper en lui plusieurs aspects, il représente de manière précise comment les tabous s'éparpillent dans la sphère pour toucher le plus de domaines possibles. En effet, si l'on considère que la politique c'est l'ensemble des affaires d'un Etat, nous ne passerons pas sans rappeler sa double action : elle s'occupe à la fois des affaires intérieures ainsi que de celles extérieures à l'Etat. C'est là aussi un

argument fort qui pourrait expliquer ce que nous disions plus haut sur la double identité du père et la légitimité que cela lui donnait. Si nous devions l'appliquer à notre analyse, nous dirions que le père qui est un genre de système politique, s'occupe d'apprendre aux siens à la fois des choses extérieures à son foyer c'est-à-dire la coutume et en même temps celles intérieures c'est-à-dire la politique qu'il y applique. En joignant morale et politique, le père veut montrer que devenir un bon individu passe non seulement par l'assimilation de la tradition, mais aussi par le respect de celui qui la transmet.

Pour finir avec le caractère fragmentaire des tabous, nous dirons que cette manière que le père a de les miniaturiser, vise surtout à inculquer un certain comportement moral à sa famille. Séparés en ce que nous appellerons des interdits, le travail de fragmentation des tabous auquel procède le père, aura pour faire respecter son application des sanctions qui seront différentes selon qu'on ait enfreint tel ou tel tabou. Dans la culture Fang<sup>246</sup> par exemple, il est interdit aux femmes de consommer de la viande de tortue au risque de ne pas pouvoir procréer. Ce qui est du point de vue scientifique, assez difficile à soutenir. Chez les jeunes, il est notamment interdit de regarder le père lorsqu'il vous parle. C'est comme défier son regard, ce qui est absolument déconseillé si un tant soit peu, on a peur que la foudre s'abatte sur nous.

En effet, pour rendre plus docile l'esclave, les méchants esclavagistes avaient parfois recours au fouet. Et lorsqu'on sait que tenir tête à quelqu'un revient à soutenir son regard, nous voyons mieux comment il a été simple de créer un tabou à partir de cela. Car, si regarder le pouvoir c'est le défier, alors regarder son père lorsqu'il est en train de vous parler, c'est aussi une manière de lui tenir tête puisqu'il représente le pouvoir. Et c'est notamment cela qui est réprimandé par le père dans *Place des Fêtes*, mais aussi qui suscite des incompréhensions chez le fils qui lui n'a pas grandi avec les mêmes paradigmes que le père. Ce qui veut dire qu'il ne les comprend pas toujours.

---

<sup>246</sup> Les Fangs, dont certains pensent que le réel ethnonyme est Ekang, forment un groupe ethnique bantou que l'on trouve aujourd'hui en Afrique centrale. Les langues fangs se déclinent en plusieurs dialectes et créoles.

C'est cet aspect sur la création des tabous qui seraient propre à chaque région, qui nous emmène vers le dernier sous-point de ce chapitre.

### c) Les chiens ne font pas de chats.

Nous ne pouvons clore ce chapitre sans relever le fait que les tabous, bien que nous en parlions dans le cadre de la littérature négro-africaine, soient subjectifs à chaque culture. Dans la mesure où les traditions ne sont pas les mêmes que l'on se trouve au Mali, au Gabon ou en Afrique du Sud. Ce sous-point nous permettra notamment de comprendre ce qui justement cèle de manière définitive, la séparation du fils et du père dans *Place des Fêtes*.

En effet, nous disions que l'auteur ne nous donnait aucun élément nous permettant de dire l'origine ethnique de son personnage principal. Ce dont nous sommes certains, c'est qu'il n'est pas d'origine malienne. Son compère et frère de vie, il l'appelle affectueusement 'Mon ami malien'. Ce qui montre qu'il est lui-même d'une autre origine. C'est d'ailleurs cette proximité entre lui et cet ami qui sera à l'origine du changement de comportement.

Le Fils, même si son obscène se fait sentir dès les premières pages du roman *Place des Fêtes*, n'a pas toujours été en désaccord avec son père. C'est le fait de côtoyer son ami malien, qui est issu d'une culture différente de la sienne, qui a favorisé sa procédure de déconstruction et d'interrogation. Pourquoi dans la culture de son 'ami malien', on accepte que cousins et cousines puissent se marier ensemble et pas dans la sienne ? Autrement dit, ce qui est considéré comme étant tabou dans la culture du Fils, ne l'est pas dans celle de son 'ami malien'. Dans ce cas, c'est quoi alors les tabous et d'où viennent-ils ? Si ce n'est pas une loi commune à tous les Hommes, pourquoi devrait-elle s'appliquer à lui et pas à son 'ami malien' ? Sans doute que la réponse à ces questions peut se lire dans le passé colonial et même peut-être bien avant dans leur culture respective. Les tabous dans ce cas seraient des règles que chaque culture se fixe pour veiller au bon fonctionnement de sa politique. Et si chaque peuple a son fonctionnement, ce qui est tabou chez l'un, ne l'est pas forcément chez l'autre. Si tel est le cas, le tabou perd alors son caractère sacré et il devient quelque chose que le Fils peut critiquer. Ce qui serait lourd de sens car on sait toute la dimension messianique que les tenants du discours phallocrate souhaitaient donner à la parole du père.

Cependant, ce sur quoi nous aimerions mettre l'accent ici et qui nous permettra de démontrer que les tabous ne sont que des systèmes de domination mis en place par le pouvoir c'est à dire le père pour empêcher l'éclosion de l'individu, c'est le fait que les tabous ne soient pas des lois sacrées. Mais qu'ils sont la résultante ou la conséquence de la récupération par le pouvoir des systèmes coloniaux en vigueur dans leurs pays respectifs. Les « chiens ne font pas des chats » montre de ce fait que les tabous ne peuvent être que propres à une culture bien définie qui en assume seule la paternité et qui les créent à partir du contexte de la région. Mais ce sous-titre exprime aussi en lui les germes même de l'obscène en cela que c'est justement dans le fait que les chiens ne fassent pas des chats que l'obscène trouvera tout son sens. Dans la mesure où, il est le fruit qui tombe loin de l'arbre, un discours à l'opposé des revendications du pouvoir et dont les origines sont à rechercher dans l'incapacité du père à pouvoir donner un raisonnement cohérent face aux diverses interrogations du Fils.

Dans ce chapitre, nous avons tenté de localiser ce qui était à l'origine de la création des tabous. Après les avoir définis, nous avons dit ce qui faisait qu'ils sont considérés en tant que tel. Là, l'analyse et la présentation du système familial ont été des arguments importants rendant compte des dégâts qu'une seule personne, dont le dessein serait la détention unilatérale du pouvoir, pouvait faire.

Nous avons aussi voulu dans ce chapitre montrer que les tabous étaient créés par le père pour imiter quelque peu le système colonial. Dans sa vision de non-partage du pouvoir, les pratiques coloniales semblaient donc de parfaits modèles à reproduire. En les confondant à la politique et à la culture, le père ou le pouvoir s'assurait en même temps les rôles de garant de la tradition et protecteur des droits communs. Ce qui était en vérité une manière de mieux dominer.



Enfin, les questions sur la non-universalité des tabous a été l'opportunité de montrer leur côté strictement subjectif en cela qu'ils ne seraient que les fruits des diverses politiques propres à chaque système totalitaire.

Mais si les tabous sont strictement subjectifs et s'appliquent de manière précise qu'on appartienne à telle ou telle culture, il ressort tout de même qu'ils nécessitent une certaine maîtrise de la chose. En cela que dans leur application, ceux qui tiennent à ce que les choses restent dans l'état dans lequel ils souhaitent les voir rester, auront nécessairement recours à une certaine gestuelle, un certain style de langage et une manière bien particulière dont les finalités seront de mieux pouvoir vendre leurs illusions.

## Chapitre II – La langue et les expressions du tabou.

Il s'agira dans ce second chapitre, de parler de la langue de l'Obscène. En effet, comment se donne-t-elle à lire dans les deux œuvres ? Nous commencerons par cette définition que Sami Tchak lui-même donne de cette expression des mots :

*Et la merde au creux de la fête, on ne vous a jamais dit qu'elle aussi a son langage propre ? Je ne suis que le porte-parole de cette merde qui sourit à l'ombre de notre fête, de cette fête et de cette merde qui s'enlacent et s'entrelacent comme des serpents qui font l'amour pour pondre des œufs ou des petits déjà prêts à aller ramper leur destin là où ils peuvent dans la gueule de tous les risques de mort prématurée et tout ce que vous savez, vous aussi de votre côté.* <sup>247</sup>

Dans ce second chapitre, nous nous proposons d'analyser le carnavalesque qui entoure les œuvres de Sami Tchak. Mais avant d'entrer à proprement parler dans celles-ci, nous ferons une espèce d'étude anthropologique pour montrer comment le tabou que le pouvoir utilise depuis la postcolonie, fait l'objet d'une certaine théâtralisation et de la part de celui-ci, et même aussi de la part de la population elle-même qui au fil du temps va apprendre et maîtriser cet art du simulacre que ne manquera pas d'ailleurs de souligner un certain écrivain passé maître dans le fait grotesque. Sony Labou Tansi dans son ouvrage *L'Anté-peuple*, témoigne déjà d'un certain espace dans lequel personne ne veut assumer réellement ce qu'il est : « *L'Afrique, cette grosse merde où tout le monde refuse sa place. Un merdier, un moche merdier, ce monde ! Ni plus ni moins qu'un grand marché de merde.* »

Dans les propos de Sony, nous lisons déjà les prémisses de ce dont nous allons parler à savoir un univers dans lequel les deux protagonistes que sont le pouvoir, représenté par la langue du père, et la population c'est-à-dire les individus qui acceptent leur situation d'opprimés, vont véritablement se livrer à un jeu dans lequel les tabous occuperont une place centrale. Cette façon de faire nous rappelle

---

<sup>247</sup> Place des fêtes, p°10.

quelque peu la description qu'en faisait Mikhaïl Bakhtine<sup>248</sup>, dans la manière de rendre compte des jeux carnavalesques par lesquels celles qu'il nomme les cultures non-officielles, inversent les valeurs officielles et les profanent. Les valeurs officielles ici, entendues comme les principes de vie recommandés par le pouvoir mais qui en définitive ne sont que l'expression d'un système en panne et qui a du mal à trouver de vrais repères.

Sami Tchak en parlait d'ailleurs lui-même dans un entretien. En répondant à la question d'insignifiance des Nations africaines qui semblait traverser son œuvre, voici ce qu'il répond :

*C'est une question qui me taraude en tant qu'individu. Lorsque l'on essaye de définir sa place dans un monde aussi complexe que le notre, on se rend compte que les individus ont moins d'importance qu'on ne le pense. Et que généralement ce qui fait leur importance, ce sont les nations qu'ils ont derrière eux. En ce qui me concerne, quand on veut être sincère, on s'aperçoit que nous n'avons rien derrière nous. C'est une question qui transcende le problème de la mauvaise gestion, des dictatures, etc. Il est très clair que l'on ne peut construire efficacement que s'il y a des bases au départ. Or, notre problème à nous, c'est qu'il n'y a aucune base pour la construction. On a des pays qui sont déclarés nations, alors qu'il n'y a à aucun moment le début de formation d'une nation (...) ça n'a même pas l'aspect d'un chantier. Car un chantier trace une perspective, on sait à peu près où on va, tandis que chez nous on bricole au jour le jour. A partir de ce moment, on en arrive à se demander quand est-ce que tous ces ensembles bricolés ou en bricolage permanent deviendraient des nations cohérentes respectées dans la compétition globale, au point que chaque individu qui en est issu puisse les avoir comme parvenant, comme support pour s'adosser, comme arguments pour se faire respecter par les Autres.*

Le terme carnavalesque désigne aussi bien ce qui a trait au carnaval, que ce dont on parle dans le domaine des sciences humaines et les analyses relatives à certains phénomènes sociaux. Il est généralement considéré comme un lieu et un moment au cours duquel on se défoule. L'une des choses que suggère l'œuvre de Bakhtine et à laquelle nous nous intéresserons particulièrement ici, c'est le phénomène d'inversion auquel va se livrer le pouvoir et les dominés ; dans la mesure où les hiérarchies instituées par les deux parties vont quelque peu être renversées. Nous disions dans le premier chapitre que le pouvoir qui s'était inspiré

---

<sup>248</sup> C.F. Bakhtine Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

du savoir-faire de l'époque coloniale pour asseoir son autorité, n'a pas seulement adopté les manières de faire du colon. Mais il a aussi hérité de son orgueil, et surtout de sa gestuelle qu'il reproduit assez grossièrement. C'est dans cet aspect que se lira justement le carnavalesque en ce que la population reproduira de manière grossière et Obscène<sup>249</sup>, les gestes du pouvoir dont elle sait qu'ils ne sont qu'une pâle copie de ceux du colon. Il les tenait lui-même de ce qu'il nommait 'des règles de la bienséance entendu par là, des prescriptions qui émanent d'un usage ou d'une autorité. Le carnaval consistera de ce fait à ce que le pouvoir, conscient de sa domination et pour entretenir l'illusion, laissera le temps de ce moment, à la population le sentiment qu'elle peut se moquer de ce dernier sans rien craindre. Aussi, elle mimera les manières avec lesquelles le pouvoir dirige et donne ses instructions. Cependant, cette inversion durant la fête ne se limitera pas seulement à cette gestuel mais s'exécutera aussi entre ce qui est « noble » et ce qui est trivial, entre le haut et le bas, entre le raffiné et le grossier, mais surtout et c'est là la partie la plus intéressante dans cette analyse, entre le sacré et le profane. Une grande « fête des masques » donc dans laquelle le simulacre viendra apporter une touche de gaité au jeu dont on ne manquera pas d'ailleurs de souligner le caractère Obscène.

---

<sup>249</sup> L'Obscène se lit ici dans la mesure où la population ose reproduire ce que fait le pouvoir ; c'est comme si le fils se moquait ouvertement de son père. Ce qui est totalement impensable, d'où l'obscène.

## A- La Fabrique des cérémonies<sup>250</sup>

Nous partirons dans cette analyse sur l'idée selon laquelle l'univers postcolonial, est un grand texte qui met en scène la notion de Champs au sens de Bourdieu, pour montrer comment le pouvoir et la population, vont se livrer à une parodie de leur propre existence. Pour finir sur la manière avec laquelle le pouvoir va fabriquer tout un système, toute une gestuelle. C'est en cela que nous établissons le rapport avec le titre que nous avons emprunté au livre de Kossi Efoui.

Le pouvoir et la population vont donc parodier leur propre vie durant le carnaval ce qui aura pour conséquence la création d'une façon de faire propre aux cultures fraîchement sorties du système colonial. Celles que Bakhtine nomme des cultures non-officielles<sup>251</sup>.

Dans son livre sur la parodie publié aux Editions Hachette en 1995, l'auteur Daniel Sangsue définit la parodie comme étant : « la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier. » Dans cette définition, qui lie de manière fidèle toute une tradition qui s'échelonne de la parodie au comique jusqu'à la théorie de Bakhtine dont nous parlions déjà plus en amont, nous retrouvons tous les aspects de la satire politique.

Cependant, définie comme cela, la parodie apparaît plus comme un acte d'opposition à quelque chose, une opération de 'sape' pour reprendre l'expression d'Abastado<sup>252</sup>.

Nous nous poserons de ce fait la question de savoir, ce dont on se moque véritablement ici. S'il est clair que pour la population le sujet de la parodie reste le pouvoir, on pourrait se demander ce qui pousse le politique à lui-même participer à sa propre critique comme le fait en effet le père dans *Place des Fêtes* :

---

<sup>250</sup> Kossi Efoui, *La fabrique des cérémonies*, Seuil, 2001. Dans son ouvrage, il dresse une fiction face à la fiction qu'est l'Afrique. Une comédie grinçante donc contre les faux semblants portés par une langue singulièrement expressive.

<sup>251</sup> Bakhtine décrit la dialectique par laquelle la culture populaire et la culture officielle s'opposent, et comment l'une nourrit l'autre. C'est ainsi qu'il modélise la carnavalesque, analysée comme le processus de pénétration et d'inscription de la culture comique et populaire dans la littérature dite « supérieure ».

<sup>252</sup> Claude Abastado, Agrégé de l'Université, Maître assistant à l'Université de Paris X en 1991.

*Mais, moi je savais que papa savait tout ça, lui aussi. Seulement, en hurlant fort ses propos, il se donnait l'illusion d'être important, encore important, d'être un enjeu, pour ce pays qui en avait déjà vu et qui en verra bien d'autres sans frémir. Papa savait que la vérité, c'est que s'il tenait à repartir chez lui avant le dernier soupir, c'était justement parce que la France qui avait su digérer sa vie ne voudra pour rien au monde ruminer son cadavre. Sur sa douleur vive, papa laissait donc couler le baume de son mensonge. Pourtant, c'est écrit : « Mentez aux autres, mais pas à vous-même. » Le problème se situait à ce niveau : entre ce que papa disait et ce qu'il ressentait, le contraste était visible. Ses larmes faciles le dévoilaient aussi. Papa s'estimait, escroqué, trahi. <sup>253</sup>*

Nous lirons de ce fait la langue et les expressions du tabou à travers la récupération que les deux parties en font. Si du point de vue du pouvoir le souci est de créer un langage aussi bien parlé qu'imagé, la parodie chez la population consistera en la création d'un art qui stipulera que non seulement elle est consciente de l'influence qu'exercent sur elle les tabous et la parole phallocrate du pouvoir, mais aussi qu'elle va apprivoiser cette situation et essayer d'en tirer avantage.

Ceci démontré, nous comprendrions mieux pourquoi durant le carnaval, pouvoir et valets participent tous deux sans retenue à cette énorme mise en scène.

---

<sup>253</sup> *Place de Fêtes*, pp°15-16.

## **a) Le pouvoir et le processus de création d'un monde de significations.**

Nous avons opté pour ce titre, dans la mesure où nous voulions montrer que le rire a toujours été présent dans la tradition négro-africaine. C'est en postcolonie qui va revêtir un tout autre sens et c'est cette de transformation que nous allons décliner dans cette sous partie.

Les tabous opèrent comme le faisait autrefois le système colonialiste pour discipliner les corps des esclaves dans le but de les rendre plus productifs et mieux les utiliser, docilité et productivité devant aller de pair ; comme semble le démontrer la théorie d'Achille Mbembe.

En effet, dans les sociétés africaines il n'est pas rare de constater un certain chaos qui se soupçonne dans un système de signes propres au pays. Comme si le pouvoir se complaisait dans l'art du simulacre et de la création de stéréotypes, de manière à retirer au citoyen toute possibilité de s'exprimer. Ce système dans lequel la violence est bien évidemment un élément indispensable à son bon fonctionnement, consiste en effet en la création d'une série d'institutions, de dogmes et d'appareils de captures qui font de lui un régime totalitaire en perspective. Recréant ainsi les postulats mêmes qui étaient déjà en vigueur durant l'époque coloniale. Le tabou, argument fort du pouvoir, contribuera de ce fait à entretenir autour de certaines pratiques dans la tradition culturelle, un caractère sacré alors qu'il n'en est rien. Comme si le pouvoir tenait absolument à tout mystifier pour garder sa domination intacte. Encore faut-il localiser comment ces systèmes totalitaires déploient leurs stratégies :

*Je t'avais admiré, tu vois, avant de me rendre compte qu'en fait tu nous menais en bateau comme des esclaves vers ton nouveau monde où il n'y avait même pas de plantations ni de fouets. Tout en feignant*

de croire en ce que tu disais, tu savais que tu n'en avais pas les moyens, que tu ne ferais rien de ce que tu disais, que c'était du pipeau comme quand maman faisait des pipes à tes rivaux. <sup>254</sup>

### **b- Je, cet autre qui n'est absolument pas Papa**

C'est quelque peu pour paraphraser Rimbaud, mais aussi pour montrer comment son fameux « je est un autre », pourrait correspondre parfaitement à la vie du père dans *Place des Fêtes*. Sans pour autant rappeler que le père représente ici le pouvoir, nous montrerons les lieux et les temps dans lesquels celui-ci organisait la mise en scène de la vie qu'il n'aura jamais :

*Vivre ! Oui, mais est-ce cela vivre ? Vivre, oui ! Mais vit-on quand on ne peut 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. Ombres fugitives. Paroles sans fondement. Colère sans base. Révolte sans puissance. Pourquoi continuer quand le saut dans l'abîme s'impose comme le compromis de l'honneur ? Mais, la seule fois que papa avait parlé de suicide, il avait pleuré comme si c'était quelqu'un qui l'obligeait à se flinguer. Il s'accrocha encore plus fanatiquement à la vie avec ce masochisme propre aux lâches et aux lâchés de la vie. Un peu comme un boa, même quand vous avez fini de lui couper la tête, eh bien, il ne cesse de se tordre pour vous dire qu'il espère encore le bonheur sur la terre, le pauvre. <sup>255</sup>*

Nous disions dans nos premières analyses que le pouvoir n'était pas directement soumis aux tabous parce que c'est lui-même qui en était l'auteur et le prescripteur. Cependant, vivant lui aussi en étroite liaison avec le tabou dans ce que nous avons appelé la matrice, il finissait par devenir lui aussi sans s'en rendre compte un élément de ladite matrice. Cette matrice, peut se confondre directement avec la postcolonie. En effet, s'il est vrai que la grande vague des indépendances est passée, il est vrai aussi que la liberté dans la prise de décision qui est au fondement des indépendances, n'est en définitive qu'une façade et que les anciennes colonies n'ont jamais été vraiment libres. C'est cette situation d'instabilité, ce sentiment d'incertitude qui feront que chaque sujet vivant en présence des tabous, devienne

---

<sup>254</sup> *Place des Fêtes*, p° 67.

<sup>255</sup> *Place des fêtes*, p°16



un individu multiple : il est celui qui observe les tabous (soit en les énonçant, soit en les subissant) et il est aussi celui qui s'en amuse. En d'autres termes, le tabou est à la fois ce qui avilit l'individu, mais paradoxalement aussi ce qui lui permet d'être plusieurs autres personnes en même temps. Cependant, et c'est là encore l'un des nombreux côtés négatifs des tabous, c'est que dans cette multiplicité d'identités qu'il offre le sujet est tout à la fois, sans jamais vraiment être lui-même. Puisqu'il est sans cesse obligé de porter un masque, de participer à un jeu. D'où d'ailleurs son aisance/son caractère faux durant le carnaval, la fête et tous les endroits dans lesquels il entend montrer sa magnificence.

C'est ce jeu que nous retrouvons dans les œuvres de Sami Tchak à travers l'opposition entre le père et le Fils dans *Place des Fêtes*, mais aussi dans *Hermina*, entre Heberto et les idées reçues que la population partage et qui en fin de compte rend impossible la vie sur l'île.

L'île dans laquelle se déroule l'histoire du second roman de Sami Tchak, *Hermina*, connaît la même situation que celle de la famille que nous présente l'auteur dans *Place des Fêtes*. Une situation de chaos dans laquelle les personnages semblent s'être résolus, mais qui se révèle une opportunité à saisir pour le père. Puisque tout est voué à l'échec, l'île ou la famille exilée en France, sont donc de bons espaces dans lesquels le pouvoir peut montrer ses talents dans la mise en scène :

*Des mois et des mois plus tard, papa, qui commençait à ne plus sentir ses jambes, décida de quitter la France. C'est des souvenirs tellement douloureux dans ma tête que j'aurais dû me taire (...). Papa, quand il a enregistré ses bagages, des haillons dans un sac Tati et une grosse valise, papa, quand il devait s'en aller pour l'embarquement, s'est retourné vers nous : 'je ne crois pas que nous nous reverrons. Adieu.' Maman a éclaté en sanglots. Toute la fratrie a éclaté en sanglots et les gens nous regardaient. Moi je me suis perdu rapidement dans la foule pour ne pas exposer mes yeux* <sup>256</sup>

Cette façon que le père a de dire au revoir, exige tout de même quelques explications de manière à bien faire comprendre sa démarche. Nous remarquons qu'il arrive à voler des larmes au Fils qui jusqu'ici était totalement en désaccord

---

<sup>256</sup> *Place des Fêtes*, p° 285.

avec lui. Aussi, il serait intéressant d'analyser la mise en scène du « Retour au pays natal », mais surtout les mots que le père utilise pour susciter de la pitié.

En effet, le père après plusieurs années passées en France, décide enfin de rentrer. Et bien entendu, toute la famille était réunie comme les cinq doigts de la main pour regarder une dernière fois le visage de celui qui les avait marqués durant tout ce temps. Une dernière occasion était donc à saisir pour le père, de peser si ce dont il s'était battu toute la vie allait rester malgré son départ. Il va donc se lancer dans une mise en scène dans laquelle il dédoublera sans arrêt le sens de tout ce qu'il fait et dit. Aussi, il s'emploiera à donner des sens seconds aux mots en détournant leur sens usuel ou conventionnel. Nous retrouverons de ce fait certains traits tels que des antithèses, l'usage fréquent d'hyperbole, un certain goût pour l'exagération, le caractère général des choses dont il parlera, un parti pris pour l'exagération qui se traduira par l'emploi systématique du superlatif, mais aussi des renvois constants au futur. Ceci contribuera à créer un vocabulaire équivoque par rapport au discours habituel. Il faut relever le fait ici que le père se comporte de deux manières différentes selon qu'il s'adresse à une ou plusieurs personnes à la fois. Lorsqu'il parle individuellement à l'un ou l'autre membre de sa famille, il le fait de manière très autoritaire et tient un langage bien précis selon qu'il le fasse avec la mère, le Fils ou ses filles cadettes. Là, le ton est dur et il n'est pas question de se montrer faible. Ce qui n'est pas le cas le jour des adieux. Toute la famille est là, il se doit donc de réévaluer son discours pour l'adapter au moment. La formule consistera donc à se présenter en victime pour générer de la compassion et peut-être même de l'admiration. D'où les larmes que l'on observe chez le Fils par exemple. Les conditions propices au bon déroulement du carnaval ou de la fête, sont donc posées : le père, qui représente le pouvoir et la famille. A cet instant, tout ce qui s'est passé auparavant semble être définitivement oublié. Seul compte désormais l'instant où le père s'en va. Cela peut révéler deux choses : soit appuyer l'idée selon laquelle tout le monde est dans la matrice créée par les tabous et que quoi qu'ils fassent ils ne peuvent en échapper, soit que le père lui-même est en train de se rendre compte que toute sa vie durant il aura été tout, sauf réellement lui-même.

D'ailleurs, nous voyons tout au long du roman que la seule véritable obsession du père, celle qui occupe réellement ses pensées, c'est l'idée de retourner en Afrique pour y mourir en paix. Sans doute, reconnaissait-il implicitement que toute sa vie n'aura été qu'illusion et qu'il se devait en tant que père d'essayer de transmettre ce qu'il croyait être juste.

Admettre l'idée que le père lui même accepte sa part de responsabilité dans ce qui s'est passé avec son Fils et les autres, c'est décider d'interroger le seul véritable coupable : le tabou. Dans ce cas, le père ne serait pas lui-même conscient de ce qu'il a fait toute sa vie. Il ne partage pas les mêmes paradigmes que le Fils :

*Est-ce que je vous ai déjà dit que papa est né là-bas, que maman est née là-bas et que moi plus mes petites sœurs nous sommes nés ici ? Bien donc. C'est pour ça que papa et moi, on ne voit pas les choses de la même façon. Sa couleur n'est pas plus lourde à porter que la mienne puisque nous avons sur le corps la même merde. Ce n'est donc pas ça le problème ! Mais ma peau a des yeux un peu différents de ceux de papa. C'est ça qui fait que toujours entre nous, c'est l'affrontement verbal.*<sup>257</sup>

Si cette explication peut s'établir dans le cas du père, elle peut aussi être utilisée pour parler de la situation sur l'île d'Heberto. Là, le père serait remplacé par toute la population qui participerait à la propagation et la diffusion du manque de perspectives. La population, c'est-à-dire les gens qui étaient proches d'Heberto et qui en somme faisaient office de parents et créaient ensemble la place des fêtes.

### c) **La place des fêtes. Lieu de l'ordre et de la beauté**<sup>258</sup>.

La place des fêtes sera donc le lieu dans lequel va se dérouler le grand entretien général. Le moment du carnaval où chacun peut être enfin qui il veut et réaliser ses

---

<sup>257</sup> *Place des Fêtes*, p° 280

<sup>258</sup> *L'invitation au voyage* est un extrait de *Spleen et Idéal*, première partie des *Fleurs du mal*, de Baudelaire. L'amour est ici spirituel et non sensuel. Il ne s'agit pas d'un voyage mais d'une promesse de voyage épanouissant le rêve.

rêves ou tout simplement un bref moment au cours duquel les tabous cessent de rythmer la vie des individus :

*Je suis conscient que ma vie sexuelle, c'est un peu le désert des Tartares, y a rien devant, y a rien derrière, y a que des ombres de femmes qui me parlent, en fait je suis un homme au désir d'amour lointain, faut pas compter sur moi pour vous parler de l'amour et d'autres démons, heureusement qu'à cette époque de malheur il me reste l'amour que je portais aux bouteilles, et seules les bouteilles me comprenaient, me tendaient leur bras, et quand je me retrouvais dans ce bar que j'aime et que j'aimerai encore, je regardais, j'emmagasinai les faits et gestes de tout le monde,...*<sup>259</sup>

Mais encore :

*Vous savez, Lââm, je finirai par prendre avec elle un petit café en direct de la place des fêtes ! Nous serons quatre, ma cousine, moi, notre enfant et la chanteuse. 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.*<sup>260</sup>

C'est le lieu dans lequel les consciences se dressent pour se poser enfin les vraies questions : comme celles relatives à l'espace dans lequel elles évoluent, la légitimité de cet espace, savoir si toutes les conditions sont réunies pour favoriser l'émergence d'un individu libre. Ici, le temps n'est plus au souci de savoir qui est coupable de ceci ou de cela. Seul compte la vérité du moment. C'est d'ailleurs ce qui peut aussi expliquer pourquoi le père se remet lui-même en cause, mais aussi les « presque » larmes du fils. D'un côté le père se rend compte qu'il s'est trompé même s'il ne le déclare pas ouvertement, et de l'autre le Fils regarde pour la première fois celui qui est devant lui comme étant son père. Ce qu'il n'avait jamais fait jusqu'ici puisque tous deux, étaient sans cesse en désaccord. La place des fêtes ressort comme le lieu où les individus se réconcilient, le moment où ils reconstituent l'image d'une famille. Débarrassé des tabous, et plus obligé de faire semblant, le père redevient ce qu'est un vrai père. Il tient lieu ici de parler de cette place des fêtes comme étant un lieu où les personnages sont heureux. D'ailleurs, le rire et la joie y occupent une place plus qu'importante. C'est aussi à notre avis ce

---

<sup>259</sup> Mabankou Alain, *Verre Cassé*, seuil, 2005.

<sup>260</sup> *Place des Fêtes*, p°292.

qui participe de la nouvelle écriture négro-africaine : c'est-à-dire cette faculté tout à fait originale d'associer le tragique c'est-à-dire le tabou, à une espèce d'écriture du rire ou du désordre selon chacun.

Mais encore, cette place des fêtes est aussi le parcours de l'écriture. En effet, chaque individu durant la fête ou le carnaval, se fera sa propre lecture du moment. Une prise de conscience qui est d'abord individuelle. C'est à dire qu'il ne s'agit pas simplement d'être à cet endroit, mais il faut chercher à y exister aussi. Et exister, c'est se remettre en cause, décider enfin d'aborder les sujets qui fâchent et accepter la confrontation.

La place des fêtes s'institutionnalise donc en véritable station de vie. Dans l'œuvre de Sami Tchack, elle est une station de métro. Quelle signification peut-on alors conférer à cette image si ce n'est celle d'être un endroit dans lequel l'individu s'arrête et décide de prendre en main sa propre existence ? C'est durant la période de la fête, que le carnavalesque et ses avatars sont l'occasion d'excès de tout ordre ; au nombre desquels la mise à nu du corps fait l'objet d'une théâtralisation que l'on inscrira dans le registre du grossier, du trivial, de l'obscène. Ainsi, les rires que l'on retrouvera très nombreux durant le carnaval revêtiront un aspect tragique à travers la révolution et la prise de conscience qu'ils annoncent.

En définitive, la place des fêtes dans cet état des choses apparaît donc comme la résultante d'une libération qu'aurait favorisée le carnaval. Même si elle demeure un lieu qui relève du rêve donc dans l'inconscient de l'individu libéré des tabous et qui entend devenir libre, elle reste avant tout le signe rassurant que tout n'est pas encore perdu. Tirant sa force vitale de ses paradoxes et des voies très obscènes qu'il emprunte parfois, la place des fêtes marque le triomphe de la vie sur les ténèbres et l'unilatéralité vers laquelle le tabou tend à entraîner l'individu. Cependant, si le carnaval est un moyen de laisser s'exprimer le corps, il reste avant tout le moment où les consciences se dressent face à d'autres consciences et acceptent de se regarder tout en s'auto-analysant elles-mêmes.

## B- Carnaval et acceptation du regard d'Autrui<sup>261</sup>

Nous souhaiterions dans cette sous-partie, faire du carnaval ou de la fête, le moment où les masques vont tomber du fait du regard que les uns posent sur les autres. Mais parler du regard, c'est aussi indirectement parler des problèmes que pose la reconnaissance.

En effet, nous disions que durant le carnaval, il y avait comme une inversion des rôles dans la mesure où un simple individu pouvait mimer de façon grotesque le pouvoir et lui-même en rire. Et c'est là que l'action qu'initie le regard prend tout son sens.

En effet, lorsque quelqu'un accepte de se soumettre à ce genre d'exercice, il reçoit aussi par la même occasion, la confirmation de son existence par le fait que le pouvoir malgré ses envies de le dominer, le considère aussi comme un membre à part entière. A ce moment, il s'arrête pour le regarder, l'écouter parler de lui et pour l'entendre chanter et rire avec lui. En imitant le pouvoir, les individus se reconnaissent comme les sujets de leurs propres actions.

C'est à notre avis l'un des moments forts de notre corpus, à savoir le moment où le Fils force son père à regarder les tabous dont il est à l'origine, ce qui revient à le forcer à se regarder lui-même en face. Le carnaval dans ce cas, devient le lieu durant lequel les personnages vont avoir l'opportunité de montrer la réalité des tabous à ceux-là mêmes qui les institutionnalisent. Et si cela se fait de manière brutale, en référence au caractère relativement très cru des mots qu'emploie le Fils pour montrer au père qu'il se trompe, c'est parce que le tabou lui-même se constitue dans d'extrêmes violences. Cela peut s'expliquer du fait que la

---

<sup>261</sup> Le regard échappe en même temps au pouvoir de celui qui est observé, on est alors impuissant face au jugement des autres. Il est impossible de se dérober et d'effacer ce que l'on a pu faire et qui vaut d'être perçu ainsi tel que l'on est. L'expérience de la honte offre, d'après Sartre, une illustration de ce que notre rapport à autrui peut être dans certaines circonstances. La honte est honte de soi, mais devant une autre conscience. Car, pour qu'il ait honte, il faut bien que je me reconnaisse dans cette image que l'autre me renvoie : « j'ai honte de ce que je suis ». C'est qu'en effet autrui est le révélateur de mon identité : il est le médiateur entre moi et moi-même ».

postcolonie elle-même est un univers très viril, hostile à la continence, à la frugalité et à la sobriété. C'est pourquoi le Fils pour se faire entendre, devait lui aussi faire montre d'une certaine rage bien que lui, se retrouvait dans un processus de déconstruction.

Mais si le carnaval est le moment où la parole du père est déconstruite par le Fils, il est aussi un moment pour le Fils de s'auto-analyser tout en analysant le tabou. Car si l'occasion lui est donnée de pouvoir pousser le père à se questionner sur sa manière de diriger, le Fils en l'interrogeant se lance lui même aussi dans un processus d'apprentissage dans la mesure où il décide de remettre en question ses acquis culturels. Il devient donc en même temps celui qui déconstruit et celui qui apprend. Cette situation de double analyse, si l'on s'en tient à Sony Labou Tansi qui considère l'Afrique comme une grande mascarade dans laquelle le simulacre et la fête sont présents à tout moment, tient donc une partie importante dans notre travail car les personnages sont sans arrêt en train de se disputer. Que ce soit dans *Place des Fêtes* ou dans *Hermina*, nous remarquons une constante envie chez les personnages de vouloir pousser l'Autre à regarder ce qu'il est en réalité. Le jeu du regard qui s'opère durant le carnaval est de ce fait le moment où l'individu mettra un autre individu devant le fait accompli pour que par sa réaction il puisse déterminer lui-même indirectement sa place par rapport à lui. C'est cela, que nous expose Mira, l'un des personnages dans *Hermina*. :

*Les mecs, je suis là, votre Vénus. » Elle sourit. « Mais vous devenez mous, les mecs ! Qu'est ce qu'il y a ? Ah, les mecs. Il suffit qu'en face de vous il y ait un sujet désiré et désirant pour que vous vous dégonfliez, les mecs ! La femme qui en sait trop vous inquiète, ça vous castre net ? Est-ce par cette queue mollassonne que vous avez régenté le monde pendant des millénaires ? Je suis venu ici pour décréter la fin de votre règne. <sup>262</sup>*

Ce qui va faire la différence entre le carnaval tel qu'il est pratiqué dans le contexte des régimes empreints à la dictature et la persuasion par les tabous, et les

---

<sup>262</sup> *Hermina*, p° 278

autres régimes de violence, ce n'est pas simplement le fait que les deux renvoient systématiquement l'idée de liberté tant revendiquée par l'individu, au dernier rang. C'est aussi et surtout que contrairement aux autres régimes, le paysage africain par l'entremise de la colonisation, va instaurer le simulacre dans son processus d'exécution. C'est ce qui expliquera par exemple que le père après toute une vie de dictature, retrouve subitement à quelques heures de son « grand retour au pays natal », une envie de n'être qu'un père pour ses enfants. Ou encore que les mêmes individus qui durant le carnaval ou la fête applaudissaient et riaient, deviennent quelques heures plus tard ceux-là même qui critiqueront vigoureusement le pouvoir.

Tout ceci est bien sûr à mettre dans le compte du tabou qui finalement ressort comme étant la seule cause de ce phénomène. C'est à cause de lui que les identités, dont quelques morceaux sont retrouvés pendant la fête, deviennent sujettes aux interrogations.



## **a) Conséquences et résultats d'une vie rythmée au son du carnavalesque.**

Le carnaval, que l'on retrouve de plus en plus dans la littérature négro-africaine d'aujourd'hui, semble se complaire dans cette fascination à vouloir engager un discours fort avec les tabous. Cependant, analyser le tabou recommande avec prudence la psychanalyse pour se rendre compte que l'individu qui crée le tabou et qui l'impose aux autres, ignore lui-même qu'il fait partie d'un système régi entièrement par les tabous. Dans ce cas, le carnaval se présente alors comme un moyen inconscient pour l'individu d'exprimer son désir de trouver sa place en témoignant de sa dissidence envers des tabous qui ne sont là que pour l'asservir.

Dans la littérature négro-africaine, tout l'enjeu sera donc pour les écrivains, d'interroger ce fait de l'histoire de l'Afrique qu'est le tabou. L'obscène deviendra donc un moyen pour ces plumes à la gâchette rapide, d'exprimer un dégoût et un refus face d'abord aux préoccupations essentiellement unilatéralistes du tabou dans la mesure où c'est une parole qui n'accepte aucune contradiction et ensuite parce que les principales choses que semblent revendiquer les tabous ne sont dirigées que vers le caractère victimaire des pouvoirs en place qui au lieu d'accepter leur part de responsabilité dans la création des tabous, veulent en attribuer la paternité à la seule colonisation. C'est l'entretien de ce sentiment puéril, ce que la philosophie nomme « le refus de grandir érigé en valeur absolue » qui fait qu'en conséquence les tabous persistent dans la sphère négro-africaine ; d'où le fait que cela soit sujet à des critiques dans de nombreuses œuvres et dans des styles qui se verront taxés d'obscènes et qui sont désignés par le magazine Ethiopiques comme étant : « *L'écriture du désordre sexuel et de la profanation de vagins*<sup>263</sup> »

---

<sup>263</sup> Un des traits des plus remarquables des nouvelles écritures romanesques africaines est, sans conteste, cette tendance excessive, comme dans le Nouveau Roman postmoderne, à la transgression des tabous et des interdits. La débauche sexuelle, comme la débauche sociale, est exposée, étalée, pourrait-on dire, en public, insolemment, comme par défi ou par provocation, avec une volonté manifeste de choquer, de restituer le vécu quotidien, les laideurs de la société dans

De cet état des choses, il devient donc licite pour un individu rebelle de penser et de s'exprimer librement puisque durant le carnaval les tabous et les masques ne sont plus. Il produira de ce fait, une langue jubilatoire, débarrassée de toutes entraves, dans laquelle les mœurs et les traditions africaines seront souvent remises en question et parfois même seront accusées de ne pas avoir su s'adapter au temps présent. Cependant, pour s'exprimer et atteindre son but c'est-à-dire être compris, le langage doit nécessairement obéir à un ensemble de conditions de production et d'interprétation qui définiront le cadre d'une mise en scène, dépendant d'un contrat de parole. D'ailleurs, Patrick Charaudeau nous dit que :

*« L'acte de langage étant défini par cet auteur comme le résultat d'une confrontation entre un acte de production et un acte d'interprétation, comme la rencontre d'une instance qui réalise cette mise en scène et d'une instance qui la regarde, la consomme et, ce faisant, la construit.<sup>264</sup> »*

Le langage durant le carnaval ne sera pas simplement à se moquer du pouvoir et pour celui-ci, à rire des dominés. Mais bien plus à créer une scène au cours de laquelle chaque partie sera à la fois regardée, regardante et acceptera de se laisser analyser.

---

toute leur verdeur, sans tricher, sans jouer hypocritement avec ou sur les mots, par conformisme ou par convenance. Ce n'est donc pas étonnant si ces romans sont remplis de sexe, de chair, de plaisir, de sexualité et d'obscénités, avec des scènes érotico-pornographiques, des violences sexuelles, des sexualités débridées et toutes sortes de pratiques désordonnées qui constituent, de fait, des formes variées de profanation des vagins, pour employer le titre provocateur du roman de Baenga Bolya. Pour le besoin de la cause, arrêtons-nous simplement à quelques cas parmi les plus couramment abordés dans les romans. Le viol est une des formes de perversions sexuelles (les plus dénoncées dans les romans africains), mais raconté avec une certaine pudeur et peu de détails. C'est le cas, par exemple, de l'allusion rapide de l'excision, puis du viol de Salimata dans *Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma.

<sup>264</sup>Patrick Charaudeau, In *Discours et écritures dans les sociétés en mutation*, sous la direction de Manuel Bengoéchéa, Delphine Chaume, Claire Riffard et Katerina Spiropoulou, Université PARIS 13, Editions L'Harmattan, 2007.

### a) La langue en fête.

La langue de l'obscène se positionne donc comme un contre-courant, comme une espèce de réponse au tabou. Elle est un état de délire dont la justification principale ne peut se lire que dans le rejet de toute forme d'assujettissement à une parole qui se voudrait centrale, unique et qui prétend tout savoir de la culture africaine. La langue de l'obscène vient dire autrement une réalité négative que semblaient entretenir tous les courants liés à la Négritude et au caractère plaintif que ce mouvement entretient. Elle est une espèce de radicalisation de l'esprit, rassasié et las d'un pouvoir qu'il n'a que trop subi. L'un des premiers observateurs de ce changement de langage, Jacques Chevrier est bien placé pour reconnaître les ruptures majeures que semble traduire l'écriture du carnaval :

*Après la mise à mort des modèles classiques (qui n'affecte d'ailleurs pas l'ensemble de la production), il semble que l'on ait abordé une nouvelle phase de radicalisation du discours romanesque marquée par un dérèglement délibéré des procédures narratives, au cœur desquelles sont simultanément et paradoxalement convoquées les figures du carnaval et de l'Apocalypse.<sup>265</sup>*

Le mot 'apocalypse, vient ici en référence sans doute à la confusion des genres et la situation conflictuelle qui règnent durant la fête et le carnaval. Car accepter de critiquer de manière aussi virulente sa propre culture, c'est accepter de se mettre soi-même hors la loi, en refusant de se présenter comme une éternelle victime. En épelant sa grammaire, l'obscène donne à la littérature négro-africaine le moyen de pouvoir sortir de l'aspect souvent trop communautariste qu'elle renvoie au sujet des cultures africaines :

---

<sup>265</sup> Jacques Chevrier, *Une radicalisation du discours romanesque africain*, ou de l'obscène comme catégorie littéraire, In Notre librairie, n°142, Actualité littéraire, 1999-2000, p°34.

*Papa, quand il cause de son coin natal, il oublie que moi j'ai ma petite idée là-dessus, que je suis allé là-bas aussi et que je vois tout à la télé et au cinéma, j'écoute la radio et je lis la presse. Je sais que là-bas, c'est pas du tout ce que l'on dit pour se consoler, c'est du véritable bordel. C'est pour ça que ça me fait rire quand papa idéalise toute la saloperie de chez eux là-bas. Moi, je dis : il faut avoir le courage d'avoir honte des choses qui font honte à tout le monde, n'est-ce pas ?*<sup>266</sup>

Pour rester dans l'aspect purement littéraire, nous dirions que ce refus de toute forme de « dictature des couilles » est représenté par un jeu de dialogue et d'opposition directe entre le pouvoir c'est à dire le tabou et le personnage désireux d'en sortir comme cela est en effet question dans les œuvres de Sami Tchak. C'est de ce dialogue, de cet affrontement que naîtra ce langage hybride que nous connaissons des écrivains d'aujourd'hui. Cette langue qui s'exprimera dans l'univers carnavalesque sera ambivalente, faite de rires exprimant des pleurs, où louanges excessives et injures grossières iront parfois de pair.

L'une des raisons de cette littérature faite de rire carnavalesque peut aussi trouver justification dans le fait que celle-ci permettrait de préserver la santé mentale de ceux qui subissent de plein fouet l'impact des tabous. C'est une langue de ce fait qui rend celui qui la pratique heureux. Ce qui explique aussi pourquoi les zones dans lesquelles le pouvoir exerce une pression totalitaire, soient souvent celles dans lesquelles l'esprit du carnaval est entretenu chaleureusement.

La langue dans les romans de Sami Tchak prend parfois des allures de moquerie tout en gardant un côté subversif, irrévérencieux et toujours encline à parler du sexe du père dont la difficulté à se lever augmente autant que décroît son emprise sur le Fils et le reste de la famille. Comme si les mots de l'obscène donnaient des coups à en jouir devant la personne physique du père :

*Quoi, papa ? Que je ne le dise pas à tout le monde, papa ? Tu as honte ? Mais papa, j'ai dit que je vais dire librement ce que j'ai décidé de dire. Et quand on veut laver le linge sale en public, c'est tout ou*

---

<sup>266</sup> *Place des fêtes*, p°17.

*rien. Non, papa, non, ça ne marche pas. Quoi ? Je suis quoi ? Mais, cela ne veut pas dire que j'ai tort ! Tu n'es pas le seul homme à avoir perdu sa queue sur la route de la vie ! La vie est un cimetière de queues bien ou mal habillées, tu sais, papa ? Oui, beaucoup de pantalons, eh bien, papa, ce sont des cercueils pour cadavre de queues mortes en route. Mais, tu penses, papa, que les aphrodisiaques et tous les machins, ça aurait marché comme ça s'il n'y avait pas eu trop de queues tombées en panne sur cette terre des hommes en vol de nuit et en pilote de guerre ? Bon, ne me fait pas perdre mon temps, papa, moi petit prince je parlerai de ta queue morte pour te dire, papa, que tu as perdu, reconnais-le, papa ! Je te comprends, papa. Bien sûr ! T'entendre vociférer parce que tu n'as même pas réussi à devenir le roi de ton foyer. Tu avais en face de toi maman, une indomptable vache.<sup>267</sup>*

Parler du père ou de toute forme de pouvoir phallocrate, revient toujours pour le personnage tchakien à évoquer le scatologique et le sexuel, le tout avec une rage qui n'a d'égal que son envie de faire taire ce père ridicule avec ses paroles complètement dépassées. Mais cet agacement que l'on ressent dans les propos des personnages tchakien naît aussi du fait qu'ils sont stupéfaits de voir que le pouvoir nie une évidence juste pour préserver intact les tabous. Dans la mesure où le père par exemple refuse d'accepter le fait que sa femme pourtant revenue du village avec toutes les vertus qu'il y a là-bas, le trompe cependant avec le premier venu.

La langue du personnage des romans de Sami Tchak, même si elle critique le pouvoir et s'érige contre les tabous revendiqués par père, n'est jamais totalement contre lui. Par contre, son but premier n'est pas de le laisser dans ses idées reçues, mais au contraire l'en sortir en lui montrant la voix à suivre désormais. Nous pourrions apprécier ce qu'il en dit d'ailleurs lui-même dans un entretien accordé en 2004 à Boniface Mongo-Mboussa :

---

<sup>267</sup> *Place des fêtes*, p°56

*Il y a en effet des allusions très claires à la politique et à mon pays, mais il ne s'agit pas ici de l'habituelle dénonciation des dictatures. J'ai tenté plutôt de montrer la complexité de l'humain à l'intérieur d'un système. Il évolue (le personnage) aussi dans un système politique qui en fait un partisan. Il est un peu le symbole de tous les intellectuels qui ont, à un certain moment, critiqué ce système et qui l'ont ensuite servi. J'ai surtout voulu montrer qu'en ce qui concerne les personnages politiques dont nous dénonçons facilement les travers, si l'on renonce aux représentations paresseuses pour saisir la complexité de l'humain en nous, on constatera qu'ils ne sont pas si différents de nous, nous les portons en nous, ce sont nos frères.* <sup>268</sup>

Il y a dans ces dires de l'auteur, toute la double portée que l'on peut lire dans la complexité même de l'écriture de l'obscène face aux tabous en cela que l'écrivain lui-même se trouve doublement confronté. D'abord parce que l'écriture de l'obscène tend à faire sortir le sujet de l'emprise des tabous en ceci que l'obscène est le plus grand affront que le sujet puisse faire au pouvoir ; et ensuite parce que cette écriture, parce qu'elle s'exécute dans la matrice et donc sera elle aussi assujettie aux tabous, ne pourra exister que lorsqu'elle aura atteint les espaces du plaisir, la place des fêtes.

Nous lisons enfin dans ces propos comme une espèce de prise de conscience par rapport à la portée pédagogique que doit revêtir toute écriture de l'obscène. En effet, les personnages auxquels nous sommes confrontés dans les œuvres, ne se contentent pas de détruire le tabou. Leur but n'est pas de dévaloriser systématiquement toutes les assises du tabou, mais d'en extraire tout ce qui fait en sorte qu'il soit synonyme de privation de liberté et d'outil de domination par le pouvoir. Aussi les gestes, la langue et toutes les caractéristiques que l'on retrouvera durant le carnaval seront certes des manières pour les individus de rire les uns des autres, mais sera aussi le moyen pour chacun de mettre l'Autre face à ses responsabilités, en lui montrant le mauvais et aussi le bon dans ce qu'il fait. C'est justement pourquoi lorsque le Fils s'adresse à son père, on lit comme une espèce de paternalisme, comme s'il entendait lui, prendre la place de ce père qu'il juge bien loin des réalités.

---

<sup>268</sup> Sami Tchak, *Nous sommes orphelins de nations*, entretien de Boniface Mongo-Mboussa, 15 /09 /2004.

Mais la langue de l'obscène, même si elle s'adresse à des individus qu'elle entend sortir de l'espace confiné et clos des tabous, se doit de s'armer d'une méthode pour mieux répondre à ses attentes.

## **b) Caractéristiques et méthodes de la langue dans l'univers du tabou**

Si l'on conçoit que l'écrivain négro-africain, même en exil reste toujours quelqu'un qui vit dans la proximité des tabous et subit l'influence du pouvoir, on admettra nécessairement qu'il lui faut une certaine connaissance du milieu pour pouvoir mener à bien sa démarche. Cette connaissance passe par une bonne maîtrise de la langue et des règles psychologiques, culturelles, sociales recommandées afin de mener à mieux tous les échanges verbaux que l'individu-écrivain aura avec le régime inquisiteur. Dans ce cas, le style qu'il adoptera sera directement choisi par rapport au type d'interlocuteur qu'il a devant lui. On se rappellera des rapports que toutes les approches psychologiques disent de la langue, en ce qu'elle est : *«Une langue est d'abord un instrument de communication, c'est-à-dire, un système de règles et /ou de signes et un instrument d'interaction sociale ; son utilisation implique des interlocuteurs de statuts parfois différents dans une certaine situation de discours<sup>269</sup>. »*

Dans le cas des tabous, puisque c'est à eux que s'adressent en définitive les propos de l'obscène, la langue alternera à la fois entre dureté nécessaire lorsqu'il s'agit de parler dans un contexte phallocrate, et pédagogie parce que l'un des enjeux de la langue de l'obscène reste d'abord la reconnaissance et la réappropriation du sujet en tant que conscience autonome. En d'autres termes, le langage que l'écrivain utilisera dans la place des fêtes, non seulement prendra obligatoirement en compte le type d'interlocuteur auquel il s'adresse, mais il devra aussi maîtriser les moments où il devra prendre la parole et les autres où il se taira.

---

<sup>269</sup> Baylon Christian, « langue et classes sociales », in Sociolinguistique, Paris, Nathan, 2002, p°69-109.

Cet attitude lui permettra de s'inscrire dans une dynamique située aux antipodes de celle unilatérale en cela qu'il ne cherche pas à dominer la parole, mais aussi parce qu'il innove en s'inscrivant de manière individuelle dans la diversité de la langue et dans la réalisation de son moi. Le tout, parce qu'il aura su lier compétence et performance à travers son style et son langage. Chose qui n'est pas aisée lorsqu'on rappelle le simulacre et le chaos existant lors du carnaval. Et pourtant, c'est dans cette situation de non-sens à première vue que l'individu conscient arrivera à créer son propre style, sa manière bien particulière de lier ironie, pédagogie, psychologie et obscène de manière à détruire d'un côté les bases phalliques du tabou et de l'autre construire ce qui sera au fondement de la nouvelle conscience négro-africaine.

Bouffon disait que ce qui faisait le style d'un écrivain, émanait de cette espèce de bricolage qu'il faisait de la langue et de l'ordre et le mouvement qu'il donnait à ses pensées.

Etant dans un contexte dans lequel tout ou presque tout est voué à l'échec, le style du personnage qui procède à sa reconnaissance dans le milieu hostile des tabous, ne pourra être qu'une espèce de torsion de la langue, une écriture de la honte que semble bien représenter l'obscène<sup>270</sup>. C'est ce souci de la langue et cette obstination à chercher à chaque fois le mot juste à donner au père, qui fait que la plupart des dialogues que les personnages ont avec les tenants du tabou, se terminent dans une apothéose de jurons que semble bien décrire le motif « Putain » par exemple que nous retrouvons devant tous les titres dans *Place des Fêtes*. D'ailleurs, nous voyons dans *Hermína* comment Heberto, écrivain en herbe et personnage principal du second livre de Sami Tchak, est confronté à ce dont nous venons de parler :

---

<sup>270</sup> Ricard Alain, La difficile question de la langue d'écriture, In Notre Librairie, n°155-156, juillet-décembre 2004, p°84-87. « Mais l'écrivain est d'abord celui pour qui la question de la langue d'écriture demeure difficile, même s'il le nie. (...) Aucune langue n'a de vertus par elle-même : il faut toujours travailler l'instrument et la délicate question du choix se place toujours dans ces interactions complexes ; l'écrivain est un acteur de ce travail, de ces interactions qui font justement-je le crois- de lui un écrivain, quelqu'un dont le premier travail porte sur le matériel verbal. » (p°87).



*Cinq ans déjà qu'il tentait d'écrire un roman en s'inspirant de la vie de Santiago, le vieux pêcheur (...) Heberto essayait de donner à ses phrases les mouvements de Santiago, les mouvements de sa barque, celle qui le conduisait à la vie, à la mort, avec le même rythme chancelant. Mais, chaque fois, après avoir peuplé une dizaine de pages de sa menue et fière graphie, il se rendait compte que l'accumulation des mots prenait le pas sur le sens. Or écrire, c'est essayer de donner un sens, un sens moins fragile que les vies.*<sup>271</sup>

### **c) Langage du corps : lorsque le tabou veut rythmer la danse.**

La danse occupe en Afrique une place toute particulière dans la vie quotidienne. On dit souvent qu'elle seule est capable 'd'exprimer l'inexprimable', de faire parler les corps, de raconter, et de témoigner. Aussi, elle est présente dans tous les événements de la vie en Afrique : naissances, baptêmes, mariages, circoncisions, funérailles, danses des masques et bien évidemment dans les manifestations politiques vue le caractère populaire que celles-ci revêtent aujourd'hui.

Nous essayerons dans cette sous-partie, de montrer comment durant le carnaval les corps, ces grands oubliés, expriment eux aussi leur volonté face aux tabous. Nous voudrions ici poser la question de savoir si la danse, qui est devenue aujourd'hui une condition indispensable à toute rencontre entre le politique et la population et dont le caractère obscène ne manquera pas de nous interpeler, ne serait-elle pas elle aussi fourvoyée par l'influence des tabous ? Ou au contraire, justement parce que les expressions qu'ils reflètent sont toujours vraies, les corps ne seraient-ils pas les éléments les plus intègres durant le carnaval ? Si ce dernier aspect s'avère, nous pourrions dégager le projet de l'obscène qui est de passer par le corps pour atteindre la place des fêtes. Car, si le corps permet au danseur d'établir un lien entre lui et la terre en cela qu'il puise son énergie du sol pour donner du rythme et du mouvement à son art, le corps, puisqu'il n'est pas faux,

---

<sup>271</sup> *Hermina*, pp°12-13.

permettra de ce fait à l'écrivain de passer par lui pour dégager les expressions vraies dont il se servira pour reconstruire le sens dans l'univers dénaturé des tabous.

En Afrique, le plus grand honneur qu'on puisse faire à un visiteur, c'est de l'inviter à participer activement aux manifestations culturelles organisées en son honneur. Dans ces moments, tout le monde participe à la fête, un échange pendant lequel toute la population danse ensemble, partage, pour se découvrir, et en profite pour faire tomber les barrières sociales. La danse a donc pour vocation de rapprocher les individus en les mettant sur le même pied d'égalité.

Ce corps, dont Roland Barthes disait qu'il « n'avait pas les mêmes idées que moi » se présente comme un élément faisant bien parti de l'univers du tabou. En Afrique, il n'est pas rare que des danses soient organisées lors de manifestations politiques, ou plus précisément lorsqu'un homme politique va en villégiature. Là, des cérémonies aux allures de fêtes nationales sont organisées en l'honneur du « grand invité » et la danse bien évidemment fait office de bienvenue. Le langage du corps par la danse est de ce fait un élément indispensable dans l'univers des tabous. Il permet à l'un ou à l'autre groupe, de montrer sa connaissance du carnaval. Ainsi pour la population, danser est une manière de dire au pouvoir que même si plus personne ne croit vraiment dans le discours qui va suivre, rien n'empêche cependant, que les deux parties se saluent comme il est de coutume :

*« D'un côté, il y a notre corps, qui garde intacte la mémoire de notre histoire, et tout particulièrement des mauvais traitements que nos parents ont pu nous infliger ; de l'autre, il y a notre esprit et notre volonté conditionnés par la morale et l'éducation traditionnelles à aimer et honorer, quoi qu'il arrive, ces mêmes parents.<sup>272</sup> »*

Ce qui serait intéressant, c'est d'analyser cette attitude. Pourquoi la population accepte-t-elle de danser devant le pouvoir malgré tous les mensonges que celui-ci lui fait ? Nous lisons là encore, une manifestation de la récupération du système colonial par le politique. Il n'était pas en effet rare de voir les indigènes

---

<sup>272</sup> Alice Miller, *Notre corps ne ment jamais*, Flammarion, 2004.

danser lorsque les autorités coloniales arrivaient. C'est cette même tendance qui continue donc aujourd'hui. La population et le pouvoir répètent inlassablement les mêmes gestes et cette situation semble satisfaire tout le monde comme nous pouvons le voir dans cet article :

*« Si le Congo Brazzaville a été choisi comme siège du festival Panafricain de Musique (FESPAM) par la 27<sup>ème</sup> session ordinaire du conseil des ministres de l'Organisation de l'union africaine (OUA), tenu en 1976 à Port-Louis, c'est bien à cause de sa riche histoire de la musique dans le continent. Avant et après l'indépendance, le Congo Brazzaville a toujours été le carrefour de la musique africaine. Les musiciens congolais avaient l'impérieux devoir de transmettre aux générations, par la chanson, les connaissances et les savoir-faire dont ils étaient les dépositaires. A travers leurs chansons, les musiciens éduquaient, sensibilisaient, égayaient et consolidaient les populations. Ils puisent leur thèmes dans la vie courante d'où ils sortent des mélodies captivantes et berçantes à la fois (...) Ceux à qui ces pionniers ont légué le flambeau les ont plus que trahis. Partisans du moindre effort, ils ne font aucune recherche pour sortir, comme leurs prédécesseurs des chansons qui, au lieu d'éduquer et de conscientiser, de préserver les mœurs mais au contraire les pervertit. Ils déversent dans la société, des chansons obscènes et indigestes dans lesquelles, malheureusement, ils lancent des plus hauts dignitaires du pays aux simples citoyens, militants eux-mêmes de la dépravation des mœurs. Des chansons sans thèmes précis, des chapelets de sottises sans contenus. Et la danse qui accompagne ces insanités justifie la débauche voulue par leurs initiateurs.<sup>273</sup> »*

Le tabou montré du doigt ici, c'est celui qui dit que lorsque l'autorité arrive, le sujet doit quelles que soient ses difficultés, lui témoigner sa jovialité. Le pouvoir de son côté, a besoin de cette reconnaissance pour peser son niveau d'autorité. Si la population continue de danser malgré toutes les promesses non tenues, c'est qu'il y a moyen de faire d'autres promesses.

---

<sup>273</sup> Eugène Gampaka, *La Musique qui pervertit les Mœurs*, <http://www.mampouya.com/>

C'est exactement cela que nous retrouvons dans les œuvres de Sami Tchak. Dans *Place des fêtes* d'abord, nous le voyons avec le père qui espère jusqu'au dernier moment que le Fils admettra son impolitesse et qu'il le confortera dans sa place en tant qu'autorité suprême. Mais c'est sans compter avec le corps qui lui, ne se laisse pas distraire et corrompre par le pouvoir. Le Fils exprime verbalement sa tristesse ou sa joie d'ailleurs, de voir partir /enfin le père ; mais il reste ferme sur ses positions. A aucun moment son corps, même dans la situation de rassemblement (en référence ici à l'idée selon laquelle à chaque fois qu'il y a un rassemblement, il y a directement l'idée de fête ou de carnaval et donc une atmosphère dont découlera une certaine joie), ne le trahira. Mais si le Fils tout comme Heberto qui, ne rit pas devant l'exposé du conférencier comme celui-ci l'espérait, on ne peut pas en dire autant du public :

*Je remercie le conférencier, dit-il d'une voix chevrotante. Il nous a fait une brillante conférence... » Il mit quatre minutes à flatter M. Paris, quatre minutes nécessaires à maîtriser son trac. Et quand il retrouva un débit normal, il laissa fuser ses mots comme des missiles : « Excusez-moi d'être aussi arrogant, poursuivit-il. Je ne m'adresse pas au conférencier en tant qu'individu, mais, puisqu'il semble prendre sa part de responsabilité, en tant que membre de la race des accusés, je le considère donc comme un représentant de cette race. Ne trouvez-vous pas que le plus insupportable, c'est plutôt l'arrogance avec laquelle vous simulez votre repentir ? Tout cela pour multiplier les occasions de cerner l'univers par les fils barbelés de vos discours. Vous les avez entendus, ces discours, à tout, le bien et le mal viennent de vous, de vous seuls. Vous prenez tellement de place dans votre propre tribunal que vous parvenez même à faire croire que vous avez tout fait, tout signé.<sup>274</sup>*

Le personnage dans la littérature négro-africaine d'aujourd'hui a véritablement besoin du tabou pour s'exprimer. C'est seulement parce qu'il existe des tabous forts dans la culture africaine qu'un tel langage est possible.

Nous disions que la danse à l'origine en Afrique comme dans la Grèce antique par exemple, avait principalement des vertus. Cependant, lorsque nous observons les danses qui sont communément exécutées durant les campagnes électorales en Afrique, il n'est pas surprenant de voir la grande vulgarité qui s'en dégage. Pourquoi la population se sent-elle obligée de rajouter une dimension

---

<sup>274</sup> *Hermina*, p° 183.

sexuelle à leurs gestes ? Serait-ce le tabou précédemment évoqué qui en est à l'origine, ou alors est-ce une manifestation de son emprise sur toutes les composantes de la tradition ? Si oui, il est plus qu'urgent de repenser la manière de faire. Et cela passe nécessairement par une rééducation de la population pour lutter contre les tabous. Et quoi de plus pertinent que ce qui met le plus en question sa survie, que le langage qui consiste à lui dire stop, ça suffit ? L'Obscène, que ce soit dans le fait de dire non ou dans la manière de parler librement de la sexualité, est un argument qui fait sens dans le contexte négro-africain aujourd'hui. La sexualité, même si elle est montrée, sonne plus comme un jeu de mots, une métaphore et le moyen le plus efficace de capturer l'attention dans un système où les tabous ont fini de miner presque tous les domaines de la société. Tenir un langage sur la sexualité est donc important dans la mesure où, comme nous le dit cet article sur elle : « *les références sexuelles agiraient comme des ficelles inconscientes poussant à la consommation*<sup>275</sup>. » ; même malgré le dégoût que l'on peut ressentir devant une œuvre de sexualité, il y a toujours ce quelque chose qui nous pousse à en continuer la lecture. Voilà une autre métaphore dont l'écriture du sexe est porteuse. L'image ici est en effet forte. Il faut forcer les individus à se regarder en face, à accepter de lire dans leur propre culture ce qui fait défaut, pour qu'une reconnaissance soit envisageable. C'est ce que justement le langage de l'obscène, parce qu'il est difficile à supporter, semble indiquer. Ce qui fait la force du tabou, c'est qu'il rend toutes les pratiques posées dans son champ opératoire, presque banales. Comme –si les gens ne réfléchissaient plus vraiment à tout ce qu'ils faisaient.

Enfin, nous avons remarqué que les personnages soumis à l'emprise des tabous étaient comme incapables de réfléchir correctement d'abord, et ensuite agiraient comme si les tabous avaient pris possession d'eux. La situation vécue au Congo Brazzaville que nous allons présenter ici, servira parmi d'autres qui se sont passées ailleurs, à nous montrer à quel point le fait de rendre systématiquement tout tabou et de mystifier le moindre fait social, pousse les individus à adopter des comportements plus que surprenants :

---

<sup>275</sup> Le sexe dans notre société, in <http://www.cafes-citoyens.fr/comptes-rendus/286-le-sexe-dans-notre-societe>.

*Il n'y a pas longtemps, dans un bar du quartier Kahunda (2<sup>ème</sup> arrondissement), où des personnes s'étaient retrouvées pour une collation après l'inhumation d'un corps, un jeune couple s'est permis de se livrer à des ébats sexuels en public. Autour d'eux, des badauds applaudissaient et exhortaient les acteurs à mieux faire... Si l'on n'y prend garde, la généralisation de ces faits pourrait déboucher sur un désordre social généralisé. Tout a commencé par quelques faits anodins qui ont progressivement pris de l'ampleur. Les chansons obscènes lors des obsèques et des séances de footing ont été tolérées, alors qu'elles étaient l'alerte d'une dégression morale citoyenne. Le phénomène s'est aggravé avec le grand saut effectué par certaines femmes qui osaient se dénuder les seins dans les cortèges funèbres sous les applaudissements des badauds en déphasage avec les bonnes mœurs. Les services d'ordres n'ont pas sévi comme il le fallait.* <sup>276</sup>

Sinon, comment expliquer cet état de fête qui prévaut en postcolonie ? Comme si tout faisait rire. C'est justement dans cette attitude que le personnage obscène se démarque des autres dans l'univers controversé des tabous :

*Et puis, tu sais, papa, moi, je n'ai pas été éduqué dans l'esprit des gens qui rigolent même là où un homme normal cartésien et tout le reste aurait pris un révolver pour se faire sauter sa putain de vie de chien. Je sais que ces gens là, ils sont comme des fourmis, qu'ils peuvent te fouiller les dépotoirs comme des sales hyènes pour récupérer même des morceaux de pain pour fabriquer autre chose. Je sais qu'ils peuvent prendre n'importe quelle merde et la transformer en une voiture qui roule. Ils ont de l'imagination et des tripes, sans doute des couilles d'enfer aussi, parce que, pour faire des choses comme ça, alors, ma foi, il ne faut pas croire. Cela dit, remarquez, chez eux, il y a aussi beaucoup de fainéants qui passent leur temps à se dorloter la zigounette, c'est vrai, à te câliner le clitoris, parce que, même dans la misère et dans la crasse, ils aiment jouir.* <sup>277</sup>

C'est pourquoi dans ce dernier chapitre, nous chercherons à montrer tout ce qui dans le système créé par les tabous rend les individus incapables de se réveiller. Ensuite, nous montrerons en quoi le langage de l'obscène peut apporter un début de solution à cette crise. L'obscène ici, comme dans le corpus de base, aura pour vocation de montrer à l'individu les méandres dans lesquels l'a entraîné les tabous. Aussi, pourra-t-il mieux accepter sa propre remise en question et ainsi envisager une renaissance. L'une des préoccupations majeures que vise le langage de l'Obscène.

---

<sup>276</sup> Propos rédigés par Bekas Dieudonné, in *Dépravation des mœurs au Congo*.

<sup>277</sup> *Place des Fêtes*, p° 18.

### **Chapitre III- De la critique du tabou : essai sur la problématique des rites et de la culture négro-africaine.**

L'une des choses les plus identitaires en Afrique et dont on doit absolument tenir compte lorsque l'on analyse la coutume africaine, c'est qu'au côté visible et apparent des choses, correspond presque toujours un aspect invisible et caché qui en fin de compte en apparaît comme la source et le principe. Tel le jour qui succéderait à la nuit, toute chose comporte un aspect diurne et un autre nocturne, ce que l'on montre et ce qui doit rester caché. A tout se qui sera dévoilé, correspondra directement une science beaucoup plus cachée, plus profonde, soumise à des interrogations, à des spéculations, ésotérique, basée sur la conception fondamentale de l'unité de la vie et de l'interrelation, au milieu de cette unité, et ce dans tous les aspects de l'existence. Il s'agit ici de l'évocation d'un milieu fermé certes, mais immédiatement exploitable dont le mérite d'être interrogé, exploré et approfondi ne pourra être qu'une chose positive pour un individu en perte de repères.

Nous parlerons dans ce dernier chapitre de la diversité des langues dans l'univers des tabous. En effet, nous traiterons de la polyphonie en tant que double discours ou en tant que discours mêlant plusieurs langues à la fois. Sans vouloir redire ce dont nous avons déjà parlé dans les parties précédentes, dans cette dernière il sera ici question de montrer comment le langage de l'obscène s'impose comme une langue capable d'apporter un métadiscours aux multiples langages des tabous.

La polyphonie nous dit Marion Carel<sup>278</sup>, « renvoie à des phénomènes que l'on peut classer en deux familles : ceux qui concernent l'allusion, par un unique énoncé, à plusieurs contenus ; et ceux qui concernent la présence de plusieurs instances énonçantes à l'intérieur de l'énonciation. »

---

<sup>278</sup> Carel Marion est linguiste, spécialiste de sémantique, d'études argumentatives et énonciatives. Elle est aussi Directrice d'études EHESS.

Parler de la polyphonie dans le contexte négro-africain et les problèmes liés à la présence des tabous, c'est aussi envisager que le pouvoir ou le père ne soit pas le seul titulaire de sa manière de faire. Ce qui implique que des forces plus grandes guident en secret et énoncent la langue des tabous. C'est pourquoi ce dernier chapitre ouvrira non seulement une discussion sur la pluralité des voix dans l'univers des tabous, mais aussi apportera une dimension mystique, nécessaire et propre à l'univers des tabous. Cette part des tabous dont on ne parle pas assez dans la littérature négro-africaine.

Interroger les tabous dans la littérature négro-africaine, c'est envisager l'hypothèse que dans le système des tabous il existe plusieurs niveaux de compréhension de celui-ci. Les règles qu'imposent les tabous et leur compréhension, dépendent donc de chacun.

Ce que nous voudrions montrer dans cette partie, c'est que tout discours dont la prétention serait de questionner les tabous, devra impérativement tenir compte de leur dimension mystique.



## **A- La dimension mystique du tabou**

Envisagez que le tabou puisse recouvrir une dimension mystique peut apporter un début de compréhension sur l'impact que celui-ci a dans le contexte négro-africain. Cela implique de se poser la question sur le double rapport éducation-croyance et rite-vérité souvent au premier plan dans la culture africaine. Nous disions précédemment que les tabous existaient depuis longtemps dans la culture négro-africaine et qu'ils étaient utilisés pour éduquer les jeunes. Ce qui peut susciter des interrogations, c'est cette faculté qu'ils ont de déposséder l'individu de la raison au point où ils vont organiser et régir toute son existence. Aussi le tabou est tellement présent dans les sociétés négro-africaines, que les individus le considèrent presque comme un fait relevant de la nature. Ce qui peut aussi expliquer leur adhésion aux choses du tabou, mais aussi aux faits sociaux, à ses énoncés qui ne font pas toujours l'objet d'une concertation ou d'une interprétation faisant appel à la rationalité de l'individu.

De ce point de vue, nous dirons qu'une langue qui entend réfléchir sur le tabou doit absolument tenir compte de cet aspect mystique et qu'une telle méthode aussi, ne peut être que louable en cela qu'elle apportera plus de lisibilité dans un système presque obscur. Les tabous peuvent revêtir en eux-mêmes un caractère mystique qui n'est pas toujours compatible avec la rationalité humaine. Ce qui peut expliquer aussi ce que nous avons appelé la « Matrice ». Ce système dans lequel sont plongés les individus dominés et non-dominés, mais dans lequel tous les deux entretiennent l'existence.

De ce point de vue, la langue de l'obscène pour parler d'une situation dont la raison elle-même ne pourrait pas expliquer complètement tous les contours, ne peut être qu'une écriture tordue, hésitante, enfantine. Aussi, l'obscène en s'attaquant aux tabous, ne déciderait-il pas d'enchaîner un combat contre quelque chose de complètement insondable et inaccessible ? C'est-à-dire que le tabou c'est quelque chose qui relève du secret, du domaine de l'intime même, à en voir

comment il est entretenu jalousement par le pouvoir. Il est ce que nous ne voyons pas, l'imperceptible pourtant visible qui nous tient et nous retient chaque jour.

Pour ne pas parler de la mystique autour du tabou en terme général, il nous faut limiter son impact au fait qu'elle cloisonne l'individu. Ceci est nécessaire dans le cadre où des auteurs tels que Bastide<sup>279</sup> ou encore Durkheim ont parlé de ce phénomène et semblaient dire, que la mystique était l'une des caractéristiques que l'on pouvait observer chez certains peuples dit primitifs. Durkheim, même si sa thèse a été critiquée par bon nombre de penseurs, semble énoncer dans son poème intitulé : *Mystique et Philosophie allemande*, que chaque individu quelque soit son peuple ou sa communauté, tient en lui une double origine : « *L'homme a une double origine, l'une céleste, l'autre, surnaturelle. L'homme accompli est la fusion de l'une et de l'autre dans sa conscience.* »<sup>280</sup>

Ces dires nous montrent que la pensée de l'auteur entendrait par primitif, un peuple qui n'aurait pas pratiqué l'expérience de cette fusion. Ce qui rejoint un peu les propos de Bakhtine sur les sociétés traditionnelles dont nous avons parlé au début de cette partie.

Cette circonscription est d'autant plus importante car elle nous permet de bien montrer comment les tabous sont ancrés jusque dans l'imaginaire collectif et pulsionnel de l'individu. Autrement dit, ils sont liés directement aux pulsions des individus qui les côtoient en ce sens qu'ils influent sur eux, sur leurs manières de vivre et sur leurs fantasmes. D'où la question de savoir si la plupart des fantasmes que les personnages des œuvres de Sami Tchak réalisent, ne seraient pas dus à la présence justement des tabous ?

---

<sup>279</sup> Roger Bastide, *Les problèmes de la vie mystique*, Paris, PUF, (1931) réédition Quadrige 1996, 214p°.

<sup>280</sup> Karlfried Graf Durckheim, *L'Homme et sa double origine*, trad. C. de Bose, Le Cerf, 1976.

## a) Le personnage et les voix du tabou

Pour construire notre argumentation, nous partirons de ces dires de Sami Tchak, parlant de son personnage : « *(Mes personnages ne sont)... Pas forcément des personnages paumés, mais plus des gens qui se laissent emporter, qui suivent, pour certains par une sorte de résignation, pour d'autres par curiosité ou inconscience...* »

C'est dans ces mots que la polyphonie nous aidera à comprendre la multiplicité des voix dans l'univers des tabous. Les personnages dans les romans n'agissent que par rapport aux tabous. Ils se laissent emporter et semblent suivre inconsciemment les voix du tabou. Voix, à considérer comme des ordres que les tabous donneraient et qui constitueraient l'élément majeur de la lutte. Le tabou laisse de ce fait entendre plusieurs contenus, plusieurs voix. Celles-ci, lorsqu'elles sont rassemblées et s'expriment en même temps, créent l'espace que nous avons appelé « Matrice ». Et c'est dans ce même espace qu'évolue le personnage obscène. Le langage de l'obscène dans ce cas serait un fruit du tabou, puisque sa langue s'origine et naît de la confrontation des diverses langues existantes dans l'univers des tabous. C'est d'ailleurs cette confusion ou cet aveu (?), que le fils lui-même fait à l'ouverture du roman. Il dit :

*Mais, est-ce que je vous ai dit que mes parents sont nés là-bas et que moi je suis né ici ? Je croyais l'avoir fait, excusez-moi. Et puis... Est-ce que je vous ai dit que j'ai deux petites sœurs qui ont mal tourné et font actuellement putes 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.* <sup>281</sup>

Le Fils tente par ses mots de concilier ce qu'il ne comprend pas (la culture de son père) et éthique d'homme en avouant qu'il n'a pas peur de parler de ce qui fait peur, de ce sur quoi un autre individu aurait gardé le silence. L'heure, n'est plus au silence !

---

<sup>281</sup> *Place des Fêtes*, p°9

Nous voyons, en analysant les dires du Fils, comment la polyphonie s'opère dans le sens où le personnage fait volontairement entendre plusieurs contenus, sans qu'il lui soit possible de nier les avoir évoqués. Lorsqu'il parle de ses sœurs, il sait pertinemment que le fait d'être péripatéticienne est un sujet tabou en Afrique. Et que directement le père n'admettra jamais que ses filles pratiquent une activité pareille. En s'adressant au lecteur, le personnage lui dit en effet que les tabous, qui existent dans la société de ces parents là-bas en Afrique, ont été emmenés jusqu'en France par ces mêmes parents. Et c'est à partir de cet élément que sa discussion prend racine. L'objet de sa prise de parole est le contenu (*mes parents sont nés là-bas*) et à ce premier contenu s'ajoute un second (mes parents vivaient d'abord en Afrique et ensuite ils sont arrivés ici). Le premier contenu sera de ce fait qualifié de posé et le second, de présupposé ; le personnage nous fait entendre les deux.

Ces mots du personnage trouvent tout leur sens lorsque plus tard nous découvrirons que le fait que ses sœurs soient comme il le dit « putes » en hollande et qu'il ne rechignerait pas à coucher avec elle, soit l'un de ses nombreux fantasmes. De cela nous comprenons que le personnage a pour fantasme, tout ce qu'énoncent les différentes voix des tabous. Autrement dit, le tabou est en adéquation avec les pulsions du personnage et, de ce fait, il détient le pouvoir exceptionnel de matérialiser ses fantasmes. Les voix du tabou participent donc à la création de tout un imaginaire dans l'inconscient du personnage ; ce qui donnera un sens à sa vie, à ses mots obscènes, à ses désirs (comme l'envie de fonder une famille avec sa cousine) et c'est tout cela qui en fin de compte le fait survivre. Puisque rappelons-le, il n'a lui même pas de nom :

*Pour ma cousine, je crois que je ne l'aurai jamais fait si Mon Malien ne m'avait pas entraîné à le faire avec sa cousine à lui (...). C'est comme ça que j'avais commencé à fantasmer sur ma propre cousine (...). Comme son papa et le mien sont frères de même père et de même mère, c'est facile pour nous de nous voir seuls, de sortir.*<sup>282</sup>

---

<sup>282</sup> *Place des Fêtes*, p°185.

Nous voyons une fois encore, comment le désir d'être obscène naît des différents postulats des tabous. Comme nous l'avions démontré précédemment, le fils insinue que son obsession pour sa cousine vient du fait d'abord qu'il ait vu son Malien le faire avec la sienne et ensuite, parce que son père et son oncle l'y ont un peu obligé puisqu'ils ont décidé de vivre dans la même maison. Il vit de ce fait, au rythme des voix du tabou.

## **b) Tabou et mysticisme**

Nous parlerons dans ce second sous-point, des effets pervers du tabou. En établissant en quoi ils participent du non-accomplissement de l'individu, nous montrerons en quoi l'écriture de l'obscène serait l'une des voix à proposer. C'est pourquoi nous commencerons par localiser ce qui à notre avis pose problème dans le fait d'entretenir les tabous et après, d'envisager une reconnaissance individuelle d'abord et de toute l'Afrique ensuite.

Il n'est pas rare de constater en Afrique, une certaine organisation culturelle régissant toutes les sphères de la société. Comme une espèce de typologie, ou de pratiques sociales qui s'échelonnent ou se perpétueraient de générations en générations au sein d'une même communauté. C'est justement à partir de cela que naît le problème. Car, n'étant pas re-questionnée, cette organisation agit de manière quasi négative sur l'ensemble des rapports que les sujets appartenant à la même communauté peuvent avoir entre eux.

*« Il faudrait désintoxiquer les neutralités et remettre les pendules à l'heure. Dès lors, aider les africains à se développer, c'est d'abord les encourager à créer les conditions favorables au changement de mentalité, d'idéologie et de croyance<sup>283</sup> ».*

*« Tout change, tout évolue. Seuls les imbéciles ne changent pas »* chantait en effet Alpha Blondi. Qui s'oppose à l'ouverture de sa communauté et aux cultures

---

<sup>283</sup> Axelle Kabou, « *Et si l'Afrique refusait le développement ?* », 1997.

extérieures, entraîne inexorablement sa communauté à la déchéance et à la crise ; donc n'évolue pas. Le niveau de développement d'une société se détermine par le niveau de culture de ses individus. Aussi, l'aboutissement d'un modèle de développement, passe par une reconstruction de la figure de l'humain. Le tabou après la colonisation semble s'instituer en grand maître grâce notamment, à son côté mystique et son corollaire de surnaturel et de forces occultes. C'est du moins la thèse que semble souligner Evans-Pritchard dans son ouvrage intitulé : *Sorcellerie, oracles et magie chez les Azandé*<sup>284</sup>, en ne conférant pas au hasard ou à une quelconque coïncidence le fait que le sujet ne s'émancipe pas dans ce contexte bien précis. Ce qui rehausse d'ailleurs la nécessité d'une ouverture culturelle, c'est-à-dire en acceptant les habitudes de l'Autre.

Nous mettrons donc l'accent ici sur une certaine mobilité culturelle, qui pourrait éventuellement sortir une communauté des méandres dans lesquels pourrait la conduire le fait de ne pas repenser à chaque fois sa culture et d'être renfermée. C'est en ce sens que les tabous pris en tant que fétiche néocolonial et discours que l'on a qualifié de fasciste, constituent une entrave, un frein pour une communauté dont la vocation est de former un groupe solide. Ce qui d'ailleurs pourrait expliquer le retard de l'Afrique sur le point socio-économique par exemple.

Nos propos n'étant pas inauguraux, il serait intéressant de rappeler la question qu'énonce notamment Daniel Etounga-Manguelle<sup>285</sup> en 1993. En effet, il se demande si l'Afrique n'aurait pas besoin d'ajustement culturel. De cette étude, il en ressortira que la cause principale de la pauvreté de l'Afrique a d'abord un lien

---

<sup>284</sup> En abordant l'étude de la société zandé (Soudan méridional), E.E. Evans-Pritchard a constaté que le surnaturel jouait un rôle primordial dans la vie d'un peuple par ailleurs très positif d'esprit. Vingt mois de recherches l'ont éclairé sur l'insertion sociale de certaines notions mystiques : à peu près tous les aspects de la vie Azandé se trouvent impliqués dans la sorcellerie.

Etre sorcier, c'est avoir reçu dans son héritage la faculté de nuire à autrui. Le Zandé dirige ses pulsions agressives vers son semblable. Or la société maîtrise tout réflexe de défense.

<sup>285</sup> L'auteur dénonce avec fermeté, l'existence de pratiques occultes fondées sur la force magique. Cette conduite africaine remet dangereusement en question la conquête du savoir scientifique.

direct avec la tradition. Sans vouloir porter atteinte à son travail, en cela qu'il rejoint le nôtre dans sa manière de parler de la tradition donc du tabou, nous garderons tout de même quelques réserves d'ordre historique. Mais ce qui est fait étant fait, la réelle question demeure celle du comment agir ou écrire, essentielle dans la problématique de reconstruction du sujet dont il s'agit ici.

Lorsque l'on parle de l'Afrique et de ses sociétés, l'un des arguments négatifs qui ressort le plus est souvent son opacité. En effet, l'ouverture des peuples africains est souvent remise en question par les rites, les tabous et la dimension occulte que revêt la majeure partie de ses institutions. C'est cette tendance qui rend notamment difficile les initiatives privées, ou de manière plus générale, les aides internationales. Ce qui nous, rappelle une anecdote qui s'est passée au Gabon dans une petite localité de la place :

« Il s'agissait d'un pont qu'un organisme étranger avait entrepris de reconstruire entièrement pour des soucis de sécurité nous dirons d'abord, et ensuite parce que ce pont allait rendre plus facile le déplacement de population d'un village à un autre. A peine les travaux commencés qu'ils ont été subitement interrompus. Plus aucune machine, pourtant professionnelle et conçu pour l'usage, ne fonctionnait. Cela ne pouvait relever que de la sphère de la sorcellerie puisque les équipements étaient surveillés vingt quatre heures sur vingt quatre par des agents qui, soit dit en passant, avaient trouvé là l'occasion de se faire livrer de l'alcool gratuitement par la population ravie à l'idée de cette initiative. La panne ne pouvait donc pas être liée à un sabotage du matériel. Tous les habitants s'accordaient à dire que le responsable de ces événements ne pouvait être que le chef du village « en personne (?) » dont la construction du pont aurait anéanti à jamais le petit business consistant à faire payer une somme taxée à la tête du client, qu'il récoltait après chaque racolage dudit pont. Et pourtant, personne ne disait rien. Le sujet était tabou et l'organisme est reparti sans avoir fini la construction du pont».

Serait-ce la faute du « Ngang » dont nous avons déjà parlé ou bien cela relevait du silence et de la dimension mystique des tabous en vigueur dans le

canton ? Aux dernières nouvelles, le fils du chef du village a pris la succession de son paternel et la population continue toujours de payer le droit de passage sur un pont qui vacille au moindre coup de vent.

Nous voyons donc à travers cette anecdote comment une société rythmée par les tabous rate, par la faute du culte et le respect qu'elle voue aux choses mystiques, une occasion de libérer ses individus d'une situation plus qu'alarmante. Non seulement les tabous viennent stopper net une initiative positive, mais ils s'instituent aussi comme une entrave au développement économique de la zone que la construction de ce pont aurait pu impulser. Ce qui fait que les habitants ne soient pas allés accuser de manière plus officielle le chef du village, demeure aujourd'hui incompréhensible. L'histoire s'est terminée sans que personne n'en ait donné plus d'explications. C'est justement cette facilité que les sujets africains ont d'oublier ou de laisser tomber facilement leurs initiatives qui nous fait penser que les tabous ne sont pas de simples prérogatives ; mais qu'ils sont dotés aussi d'une certaine dimension mystique qui font d'eux des objets difficiles à combattre.

C'est notamment ce que décrit dans son mémoire en 2006 Lakdo (D.). Enonçant les principales raisons socioculturelles pouvant expliquer la pauvreté des Ewé de Notsé au Togo, il détermine que « les pôles de comportement prédominant, produisent des impacts significativement négatifs sur le développement des peuples Ewé de Notsé ». Pour lui, la seule raison qui expliquerait pourquoi les individus entretiennent les croyances ancestrales, est aussi celle-là même qui développe chez eux une attitude de résistance vis-à-vis du changement social. Nous retrouvons là, la double connotation qui semblait se lire dans le tabou : à savoir qu'il est à la fois l'initiateur du débat et celui-là aussi qui recherche une certaine reconnaissance à travers le regard que l'on porte sur lui (voir l'attitude du père lorsqu'il prend l'avion pour rentrer dans son pays).

Dans un tel contexte, le sujet n'est plus maître de sa destinée. Il ne vit et grandit que dans la dépendance qu'il a des choses occultes, mystiques et naturelles dont il confie le soin aux esprits avides de pouvoir dans les systèmes phalocrates, pour qu'ils agissent à sa place. Dès lors, le pouvoir devient le maître de la parole et la distille comme bon lui semble ; rendant l'individu complètement immobile et introverti ; et la situation de l'Afrique encore plus menacée par son hégémonie.



Kabou Axelle, dont nous citons les propos en début de ce sous-point, montre comment toutes les tentatives de développement locales se sont soldées par des échecs cuisants faute de la lourdeur culturelle dont les tabous se font les porte-voix. La plupart des secteurs d'activités faisant l'objet d'une mystification totale, rendent aléatoire et difficile, toute tentative de déblocage des difficultés que rencontrent les populations. Ce qui a pour effet, de remettre considérablement en cause une dynamique communautaire déjà fortement encline à des difficultés d'ordre logistique et matériel.

Plusieurs écrivains dans ce contexte ont préconisé une rééducation du sujet en proposant une approche plus juvénile et un regard nouveau nécessaire à la lutte contre les tabous. C'est notamment le cas de l'écrivain gabonais Ludovic Obiang<sup>286</sup> qui, préconise un changement de regard justement pour démystifier les croyances et pour ne garder dans les « écorces<sup>287</sup> », objet privilégiées dans la mystique africaine, que le bon côté ou leur vertu. C'est ce que tente en effet de reproduire *L'Enfant des masques* en thématissant le royaume de l'enfance. L'auteur revisite les « abysses du souvenir » dans le but d'en retrouver une neutralité que seul le regard d'un enfant pourrait avoir. Il y décrit notamment un univers vertigineux dans lequel les Etres surnaturels, fortement présents dans la culture négro-africaine, naissent et surgissent d'une nature regorgeant de vie. Dès lors, le caractère opaque qui englobe les choses, les choses sacrées disparaît et se fissure, l'écart entre ce que l'on peut dire ou pas se comprime : « la mangrove susurre ; brûler « au cœur des êtres et des choses » devient à nouveau possible ». Par son écriture, l'auteur rend compte à travers les cinq nouvelles peignant la douceur tendre de l'enfance, de l'importance du regard de l'enfant dont on peut se servir pour une approche plus intelligente des tabous : « *Ce regard constellant toute*

---

<sup>286</sup> Poète, essayiste, nouvelliste et dramaturge, auteur de nombreux textes publiés dans différentes revues, il s'est fait remarquer du grand public à l'occasion de la parution de son recueil de nouvelles *L'enfant des masques* en 199.

<sup>287</sup> En Afrique, évoquer le mot écorce, est souvent synonyme de pratique mystique. Ce qui crée directement un sentiment de peur. Dire de quelqu'un qu'il pratique la science des écorces, c'est insinuer directement qu'il pourrait soit vous sauver par sa magie, soit au contraire vous nuire par les maléfices qu'il pourrait créer avec la puissance des choses naturelles.

*chose d'étrangeté et qui, tels « les sentiers » qui infiltrent la forêt, s'ouvre sempiternellement. Alors, peut-être, pourrions-nous contempler, le visage des choses...<sup>288</sup>»*

### **c) L'Obscène, ou l'insulte faite aux tabous**

Dans ce dernier sous-point, nous montrerons ce qui à notre avis sonnera comme une espèce de parité. Puisque choisir de faire sans les tabous s'avère laborieux dans un contexte africain où leur présence s'infiltré jusque dans les choses naturelles, il faut désormais choisir d'écrire en tenant compte de leur existence. C'est à dire créer une écriture qui d'un côté prendra en compte les tabous, et de l'autre mettra au centre ce qui à la fois est, et fait le tabou : le corps. Le corps, comme le tabou, est doté d'une double fonctionnalité : il constitue d'abord le tabou même en cela qu'il est interdit de le mettre à nu, et il est à la fois celui par qui passera nécessairement l'émancipation de l'individu. Aussi, l'idée majeure qui se dégage de ce que nous appellerons « l'écriture du tabou », ne pourra être qu'une activité jubilatoire dont la recherche ne prendra sens que dans le nombre de fois qu'elle saura nous faire jouir : « *En postcolonie, une interne tyrannie lie, de ce fait, ceux qui commandent et leurs sujets, de la même manière que l'obscène est l'autre face de la magnificence et la vulgarité la condition même du pouvoir d'Etat*<sup>289</sup> ».

Nous lisons dans ces propos d'Achile Mbembe, ce dont sera essentiellement constitué le jeu dans l'écriture de l'obscène. A savoir, la création par les écrivains d'une scène dont le cri final ne traduira que la jouissance de l'écriture. Nous n'avons cessé tout au long de nos écrits, de conférer aux situations un double caractère ; comme si pour que l'alchimie prenne et que les analyses soient rendues possibles, le discours sur les tabous devait s'accompagner directement d'un autre qui viendrait montrer son contraire. Comme si en postcolonie, il existait en même temps que la barbarie et la domination du pouvoir grâce aux tabous s'exprimant

---

<sup>288</sup> Renombo Ogoula, *Tout sur la culture du Gabon*, Gabon Cultures, N°36

<sup>289</sup> Achile Mbembe, *De la postcolonie*, op.cit. p°178.

par son corollaire de domination, une espèce de « *pratique de la convivialité et une stylistique de la connivence* » qui se développe simultanément. Toute analyse dans ce système ne saura se développer sans cette bi-dimension, comme une espèce d'écriture hermaphrodite. Elle devra nécessairement tenir compte du double jeu entre le pouvoir qui domine, et les sujets qui malgré la moquerie et la bouffonnerie durant le carnaval, jouent avec le pouvoir au lieu de simplement le contredire. Ce qui importe pour l'écriture de l'obscène, c'est de transformer toute cette crainte vis-à-vis des tabous, en une source inépuisable de plaisirs dont il faut jouir. Dans cette nouvelle écriture qu'initie l'obscène, le but principal sera de s'approprier le plaisir mais surtout de se l'offrir. Mais c'est dans ce jeu, cette relation quasi sadomasochiste que le sens de l'œuvre négro-africaine en période postcoloniale devra pourtant se construire. Cependant, il est difficile de produire du plaisir lorsque l'on est constamment pris par le système des tabous, par des milliers de petites choses qui sans arrêt vous ramènent vers les ténèbres dans lesquels entraînent les tabous.

C'est pourquoi nous choisirons « d'imaginer Sisyphe heureux » comme le préconisait en effet Albert Camus. Sisyphe, héros de la mythologie grecque, s'était vu infligé une punition pour avoir offensé les dieux. Mais plus il accomplissait sa tâche, plus il semblait y trouver du plaisir ? Il a réussi à transformer ce qui au départ était quelque chose qui l'empêchait de vivre correctement, une épine sous son pied, en une activité qui au final définissait et donnait sens à son existence. Tout comme lui, la littérature de l'obscène trouvera tout son sens dans la manière avec laquelle elle saura concilier tabous et sexualité, dérision et culture, domination des systèmes phalocrates et carnavalesque.

Cependant, atteindre ce plaisir n'est pas une chose aisée. Car ne l'oublions pas, il s'agit ici pour un personnage X de parler de façon obscène de sa propre culture ; en définitive de tout ce qu'il est lui-même. Le plaisir dans ce cas là, sera le fruit d'une punition. Mais pleinement revendiquée par l'écrivain à travers son écriture.

Mais la jouissance que revendique l'écriture de l'obscène, viendra plus de la manière avec laquelle elle interroge les tabous, et non dans le fait qu'elle veuille ruiner la culture négro-africaine. L'obscène, comme le corps, devient à la fois créateur de plaisir et objet de ce même plaisir. Le but n'est d'ores et déjà plus de combattre le père, puisque dans son processus, son acheminement, celui-ci n'existe plus ou ne représente plus une entrave. Il le considère comme faisant partie de lui et l'une des conditions nécessaires à son accomplissement. A cet effet, Camus disait :

*« Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile, ni fertile. Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul, forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux. »*

La relation que la littérature de l'obscène entretiendra avec les tabous, revêtira de ce fait un caractère et des allures intimes. Ce n'est qu'en acceptant d'évoluer ensemble que les tabous et la littérature pourront aider l'individu et le système post colonial à créer des conditions propices au développement. C'est justement en cela que l'écriture de l'obscène vient apporter un nouvel élan. Puisque jamais auparavant le problème que soulèvent les tabous face à l'écriture, n'avait été approché de cette manière par la critique africaine. C'est pourtant dans ce goulag tropical, cette manière absolument sans méthode aucune comme le ras-le-bol du Fils, que se construira le sens de l'écriture de l'obscène. Et même si pour certains l'absence de méthode reste le problème numéro un de l'écriture de l'obscène, Boudon<sup>290</sup> ne se demandait-il pas : *« Et si l'individu qui se trompe le faisait pour de bonnes raisons ? Et s'il était normal que notre pensée dérape parfois ? »*

---

<sup>290</sup> Boudon Raymond, dans *La place du désordre*, étudie les mécanismes de changement social à l'échelle du développement des pays ou des régions. Les interdépendances sont telles et les effets émergents des actions individuelles si nombreux, qu'il est impossible d'établir de prétendues loi de l'histoire ou du changement. Il rejoint là Popper dans une réfutation de l'historicisme.

Autant de questions qui relèvent de la sociologie et de l'inclination que l'auteur porte à l'initiative humaine. A cet effet, faudrait-il rappeler que Sami Tchak lui-même est aussi sociologue et que c'est cette même volonté de rechercher chez ses personnages le goût de la recherche et de l'innovation, qui l'a un peu conduit sur les voix de l'Obscène.

## Conclusion

A l'origine, le but de cette étude doctorale était d'ordre purement pratique : se demander dans quelle mesure l'écriture de l'Obscène permettrait la formation d'une nouvelle figure de l'individu dans le contexte négro-africain postcolonial. Aussi, devons-nous rappeler en quoi l'obscénité apparente des personnages dans les œuvres de Sami Tchak, participait à l'introduction d'une nouvelle manière d'écrire dans la littérature négro-africaine en général et dans les systèmes coloniaux en particulier, afin qu'une figure de l'humain puisse enfin voir le jour à travers les relations dictatoriales que le pouvoir et le système des tabous instaurent dans le but de contrôler les populations. L'Obscène, en tant que nouvelle manière de penser la situation du sujet négro-africain en postcolonie, a été choisi comme objet dans le cadre de cette thèse, car il semblait être le tabou le plus extrême, le plus violent qu'on puisse faire à un personnage qui n'entend autre chose que son propre langage : parole dont il souhaite à jamais être le seul dépositaire et sur laquelle il veille jalousement quitte à faire preuve de violence, sans aucune forme de procès. L'Obscène aussi, parce qu'il semblait être un discours et une approche nouvelle qui, non seulement interrogeait la manière d'exercer le pouvoir chez les tenants du discours, mais aussi parce qu'il impliquait le fait que, pour sortir de ce borbier dans lequel semble être le personnage de roman négro-africain, il faudrait que lui-même aussi accepte d'abord de se regarder dans un miroir et d'analyser le pouvoir en même temps qu'il s'auto-analyse.

A partir de là, l'écriture de l'Obscène s'avérait être donc une pratique ingénieuse car elle engageait la responsabilité du personnage qui pratiquait l'obscène d'abord et celle ensuite, de celui qui au contraire, tenait à ce que les choses demeurent sans changements. Or, puisque tenir un discours qui remet en cause les fondements même de la société négro-africaine, avait des allures de profanation, qui plus est de la part d'écrivains qui se disent Fils et Filles de l'Afrique, ils nous a donc fallu envisager l'obscène comme une espèce de métaphore ; une sorte

d'écriture jubilatoire dans laquelle ce qui était recherché était plus le besoin de créer tout un univers à travers lequel le personnage s'accomplissait en tant qu'individu, puisse qu'il bafouait sans limites les règles et les tabous instaurés par la tradition, que le besoin vil de piétiner sans raisons les coutumes auxquelles ils appartenaient.

Plusieurs critiques ayant vu le jour sur ce phénomène, il était donc impératif pour nous que nous tentions une interprétation de l'écriture de l'obscène et que nous montrions en quoi nous la jugions soutenable en postcolonie. Il nous fallait donc rechercher dans la langue de l'obscène, des éléments capables d'appuyer notre thèse, mais surtout, qui étaient capables de montrer la bouffonnerie et le carnivalesque présent au sein même de ce qui était considéré comme inviolable, indiscutable : la tradition et les tabous. A cet effet, nous avons choisi d'analyser la manière d'agir des personnages de Sami Tchak et surtout leur langage, afin de pouvoir en ressortir quelques éléments capables d'expliquer l'attrait pour ce langage extrême. La question générale de cette étude, était donc de savoir, s'il était encore possible de trouver en période postcoloniale des valeurs capables de participer à la reconstruction du sujet en tant qu'individu.

Ce travail, bien que pratique, a tout de même nécessité de notre part que nous invoquions quelques grands noms, quelques grandes théories qui ont avant notre étude, été élaborées sur la question de l'obscénité en littérature. En règle générale, peu de travaux ont été effectués sur l'Obscène dans la littérature négro-africaine. Ceux que nous avons trouvés, faisaient soit de l'Obscène des écrivains de la quatrième génération une manière de copier leurs homologues occidentaux, soit la critique s'obstinait à vouloir réduire le phénomène au simple rang d'une volonté de la part d'écrivains trop axés sur leur personne. Certaines études aussi, notamment celles sur Sami Tchak lui-même, ne prenaient en compte que le côté jubilatoire de son écriture en disant que l'obscène était plus une sorte de zèle chez l'écrivain qu'une véritable résolution de créer à partir de l'interdit, quelque chose de nouveau. C'est pourquoi vous remarquerez notamment dans la seconde partie de cette analyse, des cadres théoriques que nous avons tenté de mettre au point à partir du seul langage des personnages présents dans les deux romans et des

ouvrages scientifiques traitant de la même question. Ce qui a d'ailleurs nécessité quelque fois, que nous prenions appui sur notre propre jugement personnel et sur nos connaissances sur les tabous en Afrique noire.

Ces théories que nous avons tentées de conceptualiser, trouvent tout leur sens dans la troisième partie où, les tabous et la phallogocratie en vigueur dans la postcolonie, sont représentés et analysés dans leur manière de s'incruster dans les consciences. Aussi, nos propos trouvent-ils une certaine crédibilité dans le fait que les éléments localisés comme étant ce que combat l'écriture de l'obscène, sont bien ceux aussi qui font que le sujet négro-africain ne puisse pas pleinement jouir de sa liberté et de son statut d'homme. La partie essentielle que nous avons consacrée à l'intertextualité, a permis une construction théorique inédite à nos arguments ; car elle montrait que l'obscène des personnages de Sami Tchak n'était pas un fait isolé, mais que bien plus, ce phénomène semblait faire l'unanimité auprès de toute la jeune génération d'écrivains négro-africains. D'ailleurs, le numéro spécial que le Magazine *Ethiopiennes* daté du 1<sup>er</sup> semestre 2011, dont la prétention était de mettre en exergue cette nouvelle forme de littérature qui gagne peu à peu les plumes de tous ces « obsédés textuels » que sont les écrivains négro-africains, ne manquera pas de s'y attarder. Cette littérature sexuelle et charnelle que tiennent les propos de la revue, est elle la même que nous avons tentée de conceptualiser en y apportant notre propre point de vue ; de telle sorte que nous entamions une problématique différente à partir de l'écriture de la sexualité et du langage des personnages de Sami Tchak.

Sur le plan théorique, il nous est apparu évident que le sujet dont nous débâtons avait des liens très étroits avec des problématiques sur le sens que prend une œuvre littéraire à travers le prisme de la sexualité. Là, des théoriciens comme Freud ou les écrits de Achille Mbembe, ou encore Philippe Sollers, ont été des outils importants dans notre argumentaire. Il s'en est dégagé deux choses : la première c'est que l'écriture de la sexualité ou de l'Obscène plaçait véritablement les propos des personnages de l'auteur, comme des Êtres qui recherchaient au



milieu de valeurs complètement moribondes, quelques moyens d'exister et d'exalter leur « Moi ». D'autre part, le fait que d'autres théoriciens comme ceux que nous avons cités traitent de la question, montre que l'obscène dont parle la littérature de la quatrième génération, n'est pas complètement un effet de mode puisqu'il rejoint d'autres problématiques. Ce qui fait de cette littérature, une langue en mouvement et témoigne de la bonne forme de la littérature négro-africaine. Nous ne manquerons d'ailleurs pas de rappeler au passage, toutes les autres contributions qui ont participé à l'écriture et au sens de cette étude, comme la représentation mystique du tabou en Afrique dont traite un écrivain comme Ludovic Obiang<sup>291</sup> avec son roman *L'enfant des Masques*.

Sur le plan méthodologique, cette étude doctorale semble avoir été assez bien menée grâce à l'utilisation de matériaux secondaire, d'une part, et par la méthode d'analyse textuelle du contenu des deux ouvrages. Bien que l'on puisse concevoir que d'autres problématiques ou inflexions plus pointues auraient pu contribuer à l'émergence de données plus précises sur l'Obscène des personnages des romans, cela n'est pas dit que le contenu aurait été si différent, car les nombreux aspects que nous avons ressorti comme le pouvoir des tabous et l'idée de la recherche de l'autre à travers l'obscénité, ont révélé des thèmes que nous ne soupçonnions pas nous-même au début de nos investigations. Par exemple, il n'avait jamais été question que nous envisagions le tabou comme une sorte de force qui soit à la fois destructrice pour celui qui la vit, mais qu'il soit aussi cette même entité dont a considérablement besoin le sujet pour se reconstruire. L'attrait pour cette question sur la légitimité du tabou et surtout son sens dans la tradition négro-africaine, proviennent d'une grande variété de questions. Questions dont nous n'aurions pas eu conscience si nos analyses ne prenaient en compte que les notions et concepts déjà élaborés par d'autres sur la question de l'obscène. Aussi, le fait d'appartenir nous-mêmes à l'espace et d'avoir cette relation intime et cette proximité avec les tabous, car ils sont présents même dans

---

<sup>291</sup> Ludovic Obiang, *Encres Noires, Littérature romans, Nouvelles Afriques Noire Gabon*.

l'inconscient, nous a permis d'avoir l'éloignement et de garder la distance nécessaire pour pouvoir envisager cette aspect du tabou.

Nous pourrions évoquer dans le même ordre nos affinités avec le peuple Fang dont nous avons parlé dans la partie relative à la vie en communauté ; notamment sur les questions des types de sociétés que l'on peut retrouver en Afrique ; et si oui ou non le groupe prend le pas sur la notion d'individu. Là, nous avons émis l'hypothèse que si effectivement le groupe avait quelques influences sur les sujets, par le fait qu'aucune décision n'est prise de manière individuelle par chacune des personnes évoluant au sein du groupe, il faut tout de même noter que chaque membre du groupe est libre de choisir ce qu'il veut tant que cela ne déséquilibre pas la cohésion sociale dudit groupe. Cependant, au fur et à mesure que nous avançons dans nos investigations, nous avons reconnu que bien que ce choix dans la culture Fang existait, le groupe avait une grande emprise sur le sujet et que décider de faire sans, exposait celui-ci à sortir du groupe et à se marginaliser.

Sur un autre plan, le fait d'avoir choisi de lier théories antérieures et connaissances personnelles sur la question des tabous, a porté ses fruits. D'une part, la matière des conclusions sur lesquelles nous sommes arrivés, a montré qu'en traitant de l'emprise des tabous sur le sujet-individu en Afrique Noire, nous avons ressorti toute la magie et le mysticisme présent dans ces notions. Autant de trésors qui mériteraient d'être recherchés et étudiés afin que la littérature de l'obscène (car l'obscène, c'est aussi ce combat là qui oppose tabous et langage), puisse continuer d'écrire sa grammaire.

En réponse à la question générale soulevée dans cette thèse, il semble envisageable que le sens de l'individu en construction ou en reconnaissance de lui-même qu'initie la littérature de la sexualité à travers son dialogue avec le pouvoir, semble trouver gain de cause dans le contexte postcolonial. Les résultats sur lesquels nous

sommes tombés, à savoir que les tabous avaient complètement miné les esprits notamment avec l'exemple du Père et de sa panne, poussent à croire qu'une réévaluation du statut de l'individu est plus que d'actualité et que ces questions semblent faire l'unanimité auprès de toute la nouvelle génération d'écrivains et de critiques négro-africains. De façon précise, les idées que renvoie la littérature de l'obscène- propos injurieux contre sa propre tradition- trop grande estime de soi- mépris de la cause africaine, sont autant d'actes qui montrent qu'une interrogation est en train de naître dans les consciences et ce, bien que la dernière composante sur l'injure, montre elle-même l'implication des écrivains dans le processus de désenchantement que leur langue a enclenché<sup>292</sup>. Qu'à cela ne tienne, il serait difficile aujourd'hui de nier ce sentiment qui semble voir le jour dans la littérature négro-africaine de cette génération. En fait, c'est l'ère du temps, la marche inconditionnelle de l'Homme vers la totale liberté de ses mouvements qui aujourd'hui fait en sorte que ces questions longtemps restées tabous, soient désormais d'actualités. Le fait que les mots de l'Obscène sortent très souvent de la bouche de personnages de romans auxquels les écrivains prêtent un âge avoisinant l'adolescence, comme nous l'avons montré dans l'analyse sur les deux personnages principaux qui sont, le Fils et Herberto, témoigne de cette rééducation du sujet à laquelle nous invite à prendre part l'écriture de l'obscène.

Sur le plan collectif, l'analyse et l'interprétation des conclusions sur lesquelles nous sommes arrivés, permettent de penser que l'obscène est la marque la plus appropriée pour thématiser des tabous dans la littérature négro-africaine, que nous avons désigné dans ce travail sous le vocable de « posture papale » tant, leur position au sein du groupe jouissait d'un certain pouvoir : celui d'agir aussi bien dans la dimension visible, que celle invisible. C'est là, à notre humble avis, quelque chose qui pourrait susciter de nombreuses interrogations auprès des

---

<sup>292</sup> Bien que les romans des écrivains soient taxés d'injurieux envers leur propre culture, il n'en demeure pas moins que ces derniers acceptent aussi librement de se laisser fouetter et de subir la critique, parfois très violente, de ceux-là qui s'appellent les Pères

intervenants communautaires qui sans doute, trouveraient là encore assez de matière pour emmener plus haut la littérature négro-africaine.

Si les tabous existent, c'est qu'ils ont une certaine influence sur la langue des personnages ; même si le Fils a visiblement du mal à l'admettre. Nous voyons dans cet aspect, dans ce double jeu entre personnages et tabous, l'expression la plus haute d'une littérature en mouvement. D'une part, parce que les tabous comme nous le disions avaient une influence aussi bien dans le présent que dans ce qui n'est plus, et d'autre part, parce que le fait de combattre une entité qui côtoie les deux mondes (invisible/visible), ferait découvrir des thématiques nouvelles dans le champ littéraire négro-africain. La critique gagnerait à explorer ces pistes, et dans ce cas, nous espérons que notre modeste contribution pourra aider à clarifier le sens de leurs écrits.

Le fait de thématiser sur le rapport individu-tabous par le truchement de l'obscène, apporte aussi la preuve que l'écriture de la sexualité contribue à l'expansion de la littérature de la quatrième génération, ce qui accentue encore plus le sentiment d'appartenance communautaire. Malheureusement, comme ces littératures s'écrivent parfois hors du champ africain, nous ne saurions exclure le fait que ces auteurs ou les mots qu'ils prêtent à leurs personnages, ne souffrent de quelques limites. Comme nous le disions antérieurement, la communauté joue un rôle essentiel dans le devenir des citoyens en Afrique – et par conséquent, les auteurs et les critiques qui traitent de la question, devraient accepter la présence des tabous en commettant leurs œuvres à l'intérieur du champ même dans lequel ils agissent. Ou, sinon, tenir compte de cette possibilité. Chose qui mettrait à notre avis, plus en évidence le combat (sans fin, puisque sa répétition redynamiserait à chaque fois le langage) entre la littérature de l'obscène et le pouvoir des tabous sur les individus.

La problématique sur l'individu soulevée aujourd'hui dans la littérature négro-africaine, apparaît encore plus importante lorsqu'on emprunte la piste de l'obscène, car les questions que ce style met en évidence, produiront d'autres problématiques. Or l'analyse de la tradition et des tabous, engendre parfois des discours qui poussent les personnages à jouer avec les lignes de l'indécence vis-à-

vis du sentiment communautaire. Il semble aussi que ce style renverrait à un aveu, à une espèce de désistement de la part des écrivains quant à leur souhait de voir le sujet africain totalement débarrassé de tout ce qui l'empêche de se constituer en tant que conscience autonome. C'est dans ce cas que l'Obscène doit être comme un genre de catalyseur questionnant à l'intérieur de la tradition. Puisque les résultats auxquels nous sommes parvenus indiquent que l'obscène participe bien de la marche vers le statut d'individu, on peut mieux comprendre l'engouement que suscite aujourd'hui cette forme de littérature.

C'est dans son souci de devenir un outil important dans le processus de marche en avant vers le statut d'individu, plus libre de ses mouvements, plus libéré dans son langage, que l'obscène prend tout son sens. En fait, « l'écriture de la profanation des vagins » peut être comprise, d'une certaine façon, comme une stratégie visant à impulser une certaine dynamique sociale, car elle semble ouvrir la voie à de nouvelles manières de concevoir et d'appréhender l'action des tabous et du pouvoir dans la communauté. En effet, la modernité s'est rapidement imposée comme une nouvelle vague, une sorte de sentiment qui emmenait les individus à prétendre à un autre statut. On pourrait la caractériser par le « culte du nouveau et de l'originalité ». En privilégiant l'idée du dépassement, l'écriture de l'obscène s'est donnée pour objectif d'emmener le sujet vers un nouveau statut. L'efficacité de cette écriture repose sur une double vision : d'une part faire du sujet un individu en postcolonie, et d'autre part, remettre la tradition dans le rôle et l'importance qu'elle avait jadis.

L'écriture de l'Obscène tente également de créer un nouveau genre de personnage. Celui-là qui, aurait pratiqué une quête orphique et qui reviendrait vers ses Pères pour apporter sa nouvelle vision de la communauté. Une communauté qui déciderait pour elle-même et dans laquelle chaque individu serait libre de s'épanouir en même temps qu'il participe à l'épanouissement de toute la communauté. Elle prône donc un retour aux sources ; au fondement même de ce qui fait l'originalité d'un individu : sa tradition. Pour ce faire, elle détruit peu à peu

les bases phalliques montées par les tabous nés après les indépendances, pour ne garder que les vraies valeurs présentes dans ses enseignements. Bref, l'Obscène ne milite pas pour la disparition des tabous ou de la tradition, il vise plutôt la transformation de ceux-ci en mécanismes capables d'accompagner l'individu vers une certaine plénitude dans la communauté. Or, on peut espérer que ce n'est qu'en interrogeant les tabous comme il le fait que l'obscène réussira à faire en sorte qu'ils se remettent eux-mêmes en cause et qu'à partir de là, une reconnaissance devienne envisageable.

L'Obscène fait aussi figure ici, d'écriture postmoderne dans sa manière d'emmenager sa quête de l'individu, laquelle se traduit par l'élaboration d'une nouvelle manière de penser, de parler et surtout d'agir face à ce qui limite les possibilités. C'est en effet dans cet aspect que l'écriture de l'Obscène nous semble importante. Tous les écrivains qui se sont engagés sur ce front, pour quelque raison que ce soit, ont assurément fait réagir la critique sur leurs romans. Et n'est-ce pas la visée de toute littérature que de se voir porter au-devant de la scène médiatique et critique ? D'où un aspect encore essentiel que peut apporter l'écriture de l'obscène.

D'un autre côté, ne pas avoir recours à une langue qui viendrait bouleverser les assises des tabous en postcolonie, risquerait de laisser la littérature négro-africaine dans une espèce d'impasse. Gouffre, dont seul un acte musclé sous forme d'intervention critique et un sens aigu de l'appartenance à une communauté chez les écrivains, sont capables de bousculer. Pourquoi cette manière d'interroger les tabous réfractaires au statut d'individu en postcolonie n'a jamais été tentée ? Cette étude doctorale a lu dans cette posture aussi, l'expression de l'encrage encore luisant de ceux-ci à l'intérieur des consciences et une opportunité de plus d'élaborer des recherches à partir de ces nouvelles pistes. Peut-être aussi que les écrivains et la critique étaient déjà occupés à chercher à imposer l'obscène comme style d'écriture en Afrique Noire avec tous les risques que cela entraîne. Il faut tout de même admettre que c'est là une entreprise assez périlleuse pour les théoriciens africains, car il faudrait qu'ils soient à leur aise aussi bien dans la connaissance des tabous en tant que fait social et les tabous en tant que recouvrant une dimension

mystique afin de pouvoir s'appropriier les deux discours. Ceci ferait en sorte que leurs compétences théoriques requises soient également doubles, des individus devant être à la fois capables d'un sens critique et d'un éloignement nécessaire à la bonne analyse des effets des tabous dans la société en général et dans la littérature en particulier.

Toutes proportions gardées, il apparaît donc que l'Obscène dans la littérature de la quatrième génération, participe à la création de l'individu en postcolonie. En introduisant l'idée selon laquelle il faut extraire des tabous tout le côté phallique récupérée en postcolonie, l'obscène s'installe comme l'une des pistes capables de créer une littérature négro-africaine qui nourrira son Homme. En fait, cette recherche doctorale permet de croire que ce style d'écriture, ce dépassement, cet inclination pour le changement, peuvent contribuer à la construction d'un individu meilleur dont les fondements retrouvés s'appuieront sur la communauté et la solidarité, et où la désertion des espaces autour desquels se penche la littérature pour puiser sa matière, ne seront plus des espaces dénaturés, sans valeurs aucunes. Voilà pourquoi le recours à une langue forte, une langue qui vient bousculer l'hégémonie des tabous en postcolonie s'avère primordiale pour toutes celles et ceux qui veulent en finir avec cet état d'avilissement mental.

## BIOBIBLIOGRAPHIE

Sami Tchak entre en littérature avec un premier roman, *Femme infidèle*, publié au Togo en 1988 et signé de son vrai nom Tchakoura Sadamba. C'est le récit à la première personne d'une femme, Talahatou, de l'ethnie tem (centre Nord du Togo), qui révèle l'enfer que vivent nombre de femmes victimes des traditions rétrogrades et de la conjoncture socio-économique qui règne dans leur pays.

A Partir de 1995, Sami Tchak, par ailleurs sociologue, publie quatre essais qui optent résolument pour la vulgarisation d'une expression simple et qui s'appuient sur des expériences, des observations menées sur le terrain. C'est ainsi que *Formation d'une élite paysanne au Burkia Faso* présente l'adoption de nouvelles techniques agraires dans ce pays (l'agriculture irriguée dans les provinces du Sourou) et les efforts de formation et d'adoption des paysans locaux.

Les trois études suivantes se concentrent d'avantage sur la sexualité et la condition féminine. *La prostitution à Cuba* montre que le phénomène constitue une « stratégie de survie » parmi d'autres (mendicité, commerce clandestin, professions multiples...), qui s'est développé à cause de la « période spéciale » que vit L'île à la suite du démantèlement du bloc communiste et de la fin de l'aide soviétique à Cuba, par ailleurs victime du blocus imposé par les Etats-Unis.

*Sexualité féminine en Afrique* démontre que des changements sont intervenus dans la place de la femme africaine au sein de la société et dans son comportement sexuel. Entre traditions et modernisme, le mythe de l'Africaine soumise et passive est détruit, soit par des transgressions volontaires qui expriment un individualisme et une liberté accrus ; Soit, dans le cas des populations noires exilées en Europe par les exigences de la vie quotidienne en Occident.

Enfin, L'Afrique à l'épreuve du sida constate que le sexe est une nécessité plaisante, vécu comme une menace à cause de la misère, des guerres civiles, de la superstition (tant en amont qu'en aval de la maladie, on pense moins au virus qu'au sorcier ou au destin) et, surtout, de ce que l'auteur nomme « cursus sexuel » des différents partenaires, avec, en face du fléau, des Etats qui ne proposent pas grand-chose.



Les quatre romans<sup>293</sup> que publie l'auteur à partir de 2001 révèlent un profond changement esthétique et thématique, même si des récurrences les relient aux essais précédents.

Au-delà des convergences thématiques évidentes qui réunissent tous les titres de l'auteur, il n'est pas rare que telle scène de roman soit directement inspirée de l'observation du chercheur. C'est le cas par exemple du tableau de prostitution sur le Malecon (*Hermina* p. 120 et sq.), qui reprend le témoignage de *La prostitution à Cuba* (p. 112 et sq.). Ainsi, d'une sorte de régionalisme (*Femme infidèle*) au mondialisme (les autres récits), de l'essai du roman, des cas particuliers aux générations sur les migrants, le tiers-monde, la sexualité, Sami Tchak nous offre une œuvre forte et remarquable.

---

<sup>293</sup> *Place des fêtes, Hermina, La fête des masques, Al Capone le Malien.*

## BIBLIOGRAPHIE

### I- CORPUS GENERAL DE L'AUTEUR

*Place des fêtes*, Paris, Gallimard, 2001, coll. « Continents noirs », 294p.

*Hermina*, Paris, Gallimard, 2003, coll. "Continents noirs, 339p.

#### a) Roman

*Femme infidèle*, 1988.

*Femme infidèle*, Lomé, NEA, 1998.

*La fête des masques*, Paris, Gallimard, 2004, coll. Continents noirs.

*Le Paradis des chiots*, Broché, 2006

*Al Capone le Malien*, Gallimard, Continent Noir, 2011

*L'Ethnologue et le Sage*, Libreville, ODEM, 2013, 127p.

#### b) Essai

*Formation d'une élite paysanne au Burkina Faso*, Paris, L'Harmattan, 1995.

*La prostitution à Cuba*, Paris L'Harmattan, 1999.

*La sexualité féminine en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1999.

*L'Afrique à l'épreuve du sida*, Paris, L'Harmattan, 2000.

### II- ETUDES CRITIQUES

BAKHTINE Mickaïl , *Esthétique et Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BATAILLE Georges, *Le corps fictionnel*, Lina Franco, Collection Le corps en question, L'Harmattan, 2004

- BATAILLE Georges, *L'expérience intérieure*, Poche, 1943
- BACHELZRD Gaston, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Librairie philosophique, 1938
- BARTHES Roland, *Fragment d'un Discours amoureux*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1977
- BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BAYLON Christian, « langue et classes sociales », in *Sociolinguistique*, Paris, Nathan, 2002
- BASTIDE Roger, *Les problèmes de la vie mystique*, Paris, PUF, (1931) réédition Quadrige 1996
- BECKETT Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953
- BELOUX François, *Un poète politique : Aimé Césaire Magazine Ethiopiques n°XXXIV*, 1968
- BLACHERE Jean Claude, *In négritures*, Paris, L'harmattan, 1993.
- BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- BLESSEBOIS Pierre-Corneille, *Le Zombi du Grand-Pérou*. Citée par Sophie Houdard, « De l'allusion obscène au théâtre de la débauche ». *Les cahiers du Centre de Recherches Historiques ( En ligne )*, 33 / 2004.
- CAMBY Philippe, *L'Erotisme et le Sacré*, Paris, Albin Michel, 1989
- CAZENAVE Odile, *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers Africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, 2003
- CHARAUDEAU Patrick, *L'identité culturelle : le grand malentendu*, Actes du colloque du congrès des SEDIFRALE, Rio, 2004.
- CHAURAUDEAU Patrick, *Discours et écritures dans les sociétés en mutation*, sous la direction de Manuel Bengoéchéa, Delphine Chaume, Claire Riffard et Katerina Spiropoulou, Université PARIS 13, Editions L'Harmattan, 2007.
- CHERMAIN Roger, *L'imaginaire dans le roman africain*, Paris, L'harmattan, 1986
- CHEVRIER Jacques, *Anthologie africaine d'expression française*, La poésie, Hatier International, Monde Noir, 2002.
- CHEVRIER Jacques, *Une radicalisation du discours romanesque africain, ou de l'obscène comme catégorie littéraire*, In *Notre librairie*, n°142, Actualité littéraire, 1999-2000

CHEVRIER Jacques, *Pouvoir, sexualité et subversion dans les littératures du sud*, in Notre librairie, N°151

DELACROIX Maurice et Fernand Hallyn, *Introduction aux études littéraires, méthode du texte « la poétique »*, Paris- louvaine – la neuve, Les presses duculot, 1987, 381p.

DEVESA Jean Michel, *Sony Labou Tansi, Ecrivain de la honte et des rives magiques du Congo*, Paris, L'harmattan, 1996, 379p.

DIOP Papa Samba, Université Paris-est Créteil, dans Groupe d'Etudes en Littératures Francophones : « Le roman francophone subsaharien » <http://www.grelif.fr/?p=510>.

Ethiopiennes, *Altérité et diversité culturelle*, n°74, 1<sup>er</sup> semestre 2005.

Ethiopiennes, Numéro 29, *Revue sociale de culture négro-africaine*, février 1982

Ethiopiennes, *L'Education traditionnelle en Afrique et ses valeurs fondamentales*, numéro 29, février 1982.

FOUCAULT Michel , *Histoire de la sexualité* vol. 2, L'usage des plaisirs- Gallimard, 1997

FREUD Sigmund et Breuer, *Etudes sur l'hystérie*, PUF, 1956

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

GO Nicolas, *L'art de la joie : essai sur la sagesse*, le livre de Poche, 2012

GIGNOUX Anne-Claire, Cahier de Narratologie, N°13, Nouvelles approches de l'intertextualité/De l'intertextualité à l'écriture, mis en ligne le 01 septembre 2006 URL : <http://unice.fr/cnarra/document.html?id=329>, consulté, le 22.09.2009.

HOUSSAYE Marc, « Le sexe dans notre société » tiré du compte-rendu synthétique du Café Citoyen de Caen, 22/09/2001.

KABOU Axelle, « *Et si l'Afrique refusait le développement ?* », L'Harmattan, 1991, 208p.

KRISTEVA Julia, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, in *Critique*, avril 1967.

KRISTEVA Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, 646p.

KRISTEVA Julia, *Etranger à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988

KRISTEVA Julia, *Semiotiké, recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969

KOSSI Efoui, *La littérature africaine n'existe pas*, In Désir d'Afrique, Boniface Mongo-Mboussa, Paris, Gallimard, 2002, 293p.

KUPELSA Max, In *Penser la formation ?* Paris, PUF, 1994

LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre III, Les Psychoses, 1955-1956*, Paris, Seuil, 1981.

Magazine Littéraire, *Les Enfers du sexe*, de Sade à Houellebecq, N°470, décembre 2007.

MAIRE Corinne, « La dynamite de l'obscène ou le hic de la perversion » date de publication : 14-12-2006 dans la Revue Silène.

MAINGUENEAU Dominique , *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2003, 245p. (Réédition)

MARZANO (M.), « Philosopher la sexualité ? » in Le magazine littéraire N°470.

MBEMBE Achille, *De la postcolonie, Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Editions Karthala, 2000, 293p.

MILLER Alice, *Notre corps ne ment jamais*, Flammarion, Collection, Champs Essai, 2004.

MITTERAND Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980.

MONGO-MBOUSSA Boniface , *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2002, 326p

MOURALIS Bernard , *V.Y. MUNDIBE ou le discours de l'écriture*, Paris, Présence africaine, 1998.

MOURALIS Bernard , *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris, Présence africaine, 1993, 235p.

Notre librairie, *Sexualité et écriture*, N°151, Juillet. Septembre 2003, 143p.

Notre librairie, *Ahmadou Kourouma : l'héritage*, N°155-156. Juillet, décembre 2004

RADIGUET Raymond, *Vers libres*, in Le magazine littéraire, *Les Enfers du sexe*.

RICOEUR Paul, *Ethique et morale, Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990

SENGHOR Léopold Sédar, *Liberté 5, Le dialogue des cultures*, Seuil, 1993

SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, Points, 2001

SOLLERS Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968, 190p

TCHAK Sami, « Nous sommes orphelins de nations », entretien de Boniface Mongo-Mboussa, 15 /09 /2004.

TODOROV Tzvetan , *Les catégories du récit littéraire, in communications*, N° 8, 1966

TODOROV Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme 2. Poétique*, Paris, Seuil, 1968, 111p.

VILA-MATAS (E.), *L'Autre Bois, Les Tropismes de Nathalie Sarraute, les odradeks de Kafka*, Le magazine Littéraire, N°470.

WALTER Benjamin, « *Critique de la violence* », Coll. Petite Bibliothèque Payot, 2012, 160p.

### **III- DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES**

Dictionnaire, *Le petit Larousse*, 100<sup>ème</sup> Edition.

Dictionnaire, *Le petit robert*, Nouvelle Ed. 1985.

Patrice Charaudeau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Editions du Seuil, 2002

Le Petit Robert, Dixel, le dictionnaire illustré, 2011

Dictionnaire, *Le petit Robert 1*, Nouvelle Ed. 1985, 2166p.

## INDEX DES CONCEPTS

- Obscène,  
5, 7, 8, 9, 11, 18, 31, 42, 47, 64, 72, 76,  
90, 94, 96, 102, 105, 110, 121, 134,  
138, 141, 147, 152, 153, 156, 158,  
159, 160, 162, 164, 168, 170, 172,  
173, 183, 192, 196, 201, 202, 203,  
205, 206, 229, 237, 245, 247, 275,  
276, 289, 291, 293, 294, 295, 296,  
298, 300, 313, 314, 316
- postcolonie,  
5, 13, 15, 16, 21, 22, 28, 35, 41, 49, 55,  
62, 68, 70, 71, 74, 82, 107, 111, 117,  
125, 127, 132, 139, 141, 153, 157,  
164, 167, 168, 172, 176, 179, 183,  
185, 193, 196, 197, 201, 245, 252,  
259, 276, 289, 293, 294, 295, 300,  
301, 302, 307
- tabous,  
6, 7, 8, 10, 11, 14, 16, 18, 19, 20, 21,  
22, 33, 34, 36, 38, 40, 41, 42, 43, 45,  
46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 57,  
60, 63, 65, 67, 70, 75, 77, 82, 94, 97,  
98, 99, 103, 104, 122, 132, 140, 142,  
144, 145, 150, 151, 152, 157, 159,  
160, 164, 165, 168, 171, 173, 174,  
175, 181, 182, 183, 186, 193, 198,  
201, 203, 204, 205, 208, 209, 210,  
211, 214, 215, 219, 221, 222, 223,  
225, 226, 229, 230, 231, 234, 235,  
236, 237, 238, 239, 240, 241, 242,  
243, 244, 245, 246, 250, 251, 252,  
255, 256, 257, 258, 259, 260, 262,  
263, 266, 267, 268, 269, 270, 271,  
272, 273, 275, 276, 277, 278, 279,  
280, 281, 282, 283, 284, 285, 286,  
287, 288, 290, 291, 292, 294, 295,  
296, 297, 298, 299, 300, 301, 302,  
303, 316, 317
- individu,  
7, 8, 10, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25,  
26, 27, 28, 30, 36, 38, 39, 40, 41, 42,  
46, 49, 50, 51, 53, 59, 64, 65, 67, 69,  
72, 74, 75, 76, 78, 79, 81, 87, 88, 89,  
95, 102, 109, 115, 119, 125, 127, 128,  
129, 130, 134, 137, 141, 144, 147,  
149, 152, 155, 156, 158, 161, 163,  
164, 165, 173, 175, 176, 178, 185,  
188, 189, 193, 194, 197, 198, 200,  
202, 203, 205, 207, 208, 209, 216,  
222, 229, 233, 234, 241, 244, 247,  
253, 256, 257, 258, 259, 260, 261,  
262, 263, 270, 271, 275, 277, 278,  
280, 281, 282, 284, 287, 290, 292,  
294, 295, 298, 300, 301, 302, 303,  
316
- le pouvoir,  
12, 14, 16, 20, 22, 26, 28, 29, 32, 34,  
36, 37, 42, 45, 49, 56, 64, 69, 70, 72,  
74, 92, 94, 97, 98, 101, 103, 108, 121,  
126, 128, 131, 140, 142, 154, 157,  
158, 162, 165, 169, 178, 180, 182,  
183, 185, 198, 204, 209, 211, 212,  
213, 218, 220, 221, 230, 231, 235,  
237, 240, 241, 244, 246, 247, 248,  
249, 251, 252, 253, 255, 259, 261,  
266, 267, 268, 273, 275, 279, 281,  
283, 287, 290, 294, 298, 300, 314

tradition,

11, 18, 19, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 28,  
29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38,  
39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49,  
52, 54, 55, 57, 59, 60, 62, 64, 67, 68,  
70, 71, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 83,  
85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94,  
95, 97, 98, 100, 103, 104, 106, 112,  
113, 114, 115, 116, 118, 119, 120,

121, 122, 123, 125, 126, 128, 129,  
131, 132, 134, 135, 139, 140, 142,  
147, 149, 150, 151, 152, 154, 158,  
160, 163, 164, 167, 168, 169, 170,  
171, 172, 173, 174, 183, 184, 190,  
191, 193, 197, 203, 204, 205, 208,  
209, 210, 211, 217, 218, 226, 228,  
229, 230, 231, 233, 240, 241, 244,  
249, 251, 275, 285, 295, 297, 299,  
300, 301, 315, 316

fétiche,

71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 135, 198,  
208, 213, 285, 318, 319

phallocrate,

22, 32, 34, 121, 137, 154,  
213, 218, 230, 243, 250, 267, 270



## TABLE DES MATIERES

Partie I: D'une psychanalyse de la tradition, à l'éveil : reconditionnement d'une conscience anticipatrice du « possible à venir » : « <i>D'ailleurs, si tu veux parler de traditions, parlons-en, papa !</i> » .....	14
Chapitre I- De la prise de conscience à la matérialisation du doute : comment revisiter toute une éducation rythmée par le pouvoir.....	24
A « <i>De la volonté d'exister, à l'action des personnages de Sami Tchak</i> »	
Décoloniser les structures psychiques du pouvoir.....	27
c) Le second sens : la tradition négro-africaine et l'autre discours.....	27
d) Morale et éthique, ou la question de la formation dans l'enfance.....	31
C- « <i>Même le poisson qui vit dans l'eau a toujours soif</i> »	
De l'exil : s'éloigner pour mieux voir.....	40
C : De la psychanalyse, à la musicale culbute de la langue.....	44
b) L'altérité comme possible chemin vers la constitution d'un « Soi ».....	47
Chapitre II : « Participer à la construction de son propre devenir » :	
De l'Exil, à la création d'une identité personnelle.....	52
A- L'obscène dans la tradition : l'expression la plus haute de la revendication d'une identité africaine.....	58
a) L'Obscène chez Sami Tchak.....	61
Etude du corpus.....	62

C- De l'attrance au rejet de la tradition.....	81
Les affinités, ou la construction des liens de l'Obscène.....	87
b) De la manière de questionner.....	95
Chapitre III- L'ironie.....	102
A- L'ironie, ou la création de la communauté du rire.....	106
b) Le sens de l'humour dans <i>Place des Fêtes</i> et <i>Hermina</i> .....	107
L'ironie dans <i>Place des Fêtes</i> .....	112
- L'ironie dans <i>Hermina</i> .....	115
B- Visée, conversion et dessein ultime de l'obscène dans la déclinaison de la tradition. .....	118
a) Du trauma, à la conversion.....	121
C) L'intertextualité, ou le partage du langage des œuvres relevant de l' Obscène.	129
De la parenté des discours qui choquent, tout en libérant.....	133
Partie II : L'Obscène, ou la musicale culbute de la langue.....	135
Chapitre I- De la libération du corps.....	138
A- La violence de l'odeur.....	139
La place du sexe dans l'écriture de l'Obscène.....	146
b) La « langue » de l'Obscène.....	158
c) Chapitre 2- <i>Place des Fêtes</i> , <i>Hermina</i> ou la perpétuelle quête de l'individu...	169
A- Le nomadisme sexuel.....	171
B- Le SM, ou l'autodafé de l'écrivain.....	179
Chapitre 3- Parler pour se libérer.....	188
C- Si je dis que je bande, c'est que je suis.....	190

<b>D-</b> La parole, et son rapport à l'Eros.....	196
Partie III– Le Tabou ou l'enchantement de toute une génération.....	200
Chapitre I : Du spectre colonial.....	204
A Du souci de libération, à la création d'un fétiche postcolonial.....	206
A-1- Les formes du tabou.....	208
a) Le tabou dans le cocon familial.....	209
b) Les tabous, causes et entretien dans la société.....	214
B- Tabou, l'expression d'une violence unilatérale.....	218
<b>E-</b> De la fétichisation du tabou, à la création du mythe d'étourdissement.....	225
a) Du ras-le-bol, à l'invention d'un univers du « Moi ».....	227
b) Tabous, les monstres invisibles.....	231
c) Les chiens ne font pas de chats.....	235
Chapitre II – La langue et les expressions du tabou.....	238
A- La Fabrique des cérémonies.....	241
a) Le pouvoir et le processus de création d'un monde de significations.....	243
c- Je, cet autre qui n'est absolument pas Papa.....	244
d- La place des fêtes. Lieu de l'ordre et de la beauté.....	247
B- Carnaval et acceptation du regard d'Autrui.....	250
- Conséquences et résultats d'une vie rythmée au son du carnavalesque.....	253
a) La langue en fête.....	255
b) Caractéristiques et méthodes de la langue dans l'univers du tabou.....	259
c) Langage du corps : lorsque le tabou veut rythmer la danse.....	261
Chapitre III- De la critique du tabou : essai sur la problématique des rites et de la culture négro-africaine.....	267

A- La dimension mystique du tabou.....	269
a) Le personnage et les voix du tabou.....	271
b) Tabou et mysticisme.....	273
c) L'Obscène, ou l'insulte faite aux tabous.....	278
Conclusion.....	281
BIBLIOGRAPHIE.....	292
BIBLIOGRAPHIE.....	294
INDEX DES CONCEPTS.....	299
TABLE DES MATIERES.....	301

# ESTHETIQUE ET THEORIE DE L'OBSCENE DANS LA MODERNITE LITTERAIRE NEGRO-AFRICAINE : LES CAS DE PLACES DES FETES ET DE HERMINA DE SAMI TCHAK

## Résumé de la thèse en français

Si l'on accepte l'idée qu'à la différence du roman moderne, le roman contemporain ne cherche pas absolument à reconstituer la figure de l'humain, mais la pense plutôt comme une image « trans-individuelle » de l'humain, la prise en compte de l'Obscène dans le contexte de la Littérature Négro-africaine de ces 30 dernières années prend sens. La rupture grotesque avec la linéarité, le recours au langage comme activité de défoulement face aux tabous et à la tradition, permettent de dire autrement un avenir qui de plus en plus nous échappe.

Nous proposons de comprendre l'irruption de l'Obscène dans les nouvelles écritures romanesques africaines comme un symptôme de contemporanéité et une nouvelle approche de la part des écrivains de la quatrième génération, de réquisitionner véritablement le sens du mot individu dans le contexte négro-africain dominé par le pouvoir.

Si, selon le dictionnaire Petit Larousse, l'Obscène est « ce qui blesse ouvertement la pudeur par des représentations d'ordres sexuelles », il a des conséquences éthiques profondes dans un contexte Négro-africain où existent des tabous culturels forts sur la mise en scène de l'intimité sexuelle. Nous chercherons à expliquer à quel prix l'Obscène peut s'ériger en élément de littéarité ou en une théorie capable de nourrir le sujet qui la pratique. Cependant, une communauté est-elle encore possible par delà le bouleversement des valeurs éthiques entraîné par une éventuelle esthétique de l'Obscène?

**MOTS-CLES EN FRANÇAIS : Obscène, Individu, Tabous, Tradition, Poscolonie, Le Pouvoir**

## ESTHETIC AND THEORY OF THE OBSCENE IN MODERN NEGRO-AFRICAINE LITERATURE : THE STUDY CASES OF « PLACES OF THE PARTIES » AND « HERMINA » BY SAMI TCHAK

## Résumé de la thèse en anglais

If we accept the idea that unlike modern novel, contemporary novel does not absolutely seek to recreate the human figure, but rather thinks of it as a « trans-individual » image of the human being, then the taking into account of the Obscene in the « Negro-African » literature's context of these last 30 years makes sense. The ludicrous break with the linearity and the use of language as cathartic effect enable to express differently a future which is more and more beyond our control.

We are trying to understand the upsurge of the Obscene in the new african fiction writings as a contemporary symptom and a new approach on the part of the authors of the fourth generation, to truly commandeer the sense of the word « individual » in the « Negro-African » context.

If, according to the Petit Larousse dictionary, the Obscene is « what offends openly the modesty through sexual representations », it has deep ethical consequences in a « Negro-African » context where strong cultural taboos on sexual intimacy productions exist. We will try to explain at what cost the Obscene can set itself up as an element of literarity or as a theory able to sustain the subject practising it. However, is a community still possible beyond the disruption of the ethical values caused by a possible aesthetic of the Obscene ?

**MOTS-CLES EN ANGLAIS : Obscene, Individual, Taboos, Tradition, Poscolony, The dictatorship**

LITTERATURE ET CIVILISATION FRANCAISE, ED 120. THALIM Ecritures de la modernité.