

Sami Tchak La sexualité comme liberté

C'est un cas unique dans la littérature togolaise, et africaine d'ailleurs. De Mongo Beti à Henri Lopez, en passant par Nadine Gordimer à Naguib Mahfouz, ou Breytenbach, on trouvera à peine un écrivain qui ressemble un tant soit peu à Sami Tchak, l'écrivain togolais, Grand prix 2005 littérature Afrique noire.

Tout d'abord, l'Afrique ne constitue pas un terreau d'inspiration pour ses œuvres de fiction. Ses romans se déroulent ailleurs qu'en Afrique et mais en retour il sait parler de manière acerbe des maux du continent. Ensuite sociologue et écrivain, auteur de quatre romans et de deux essais, Sami Tchak semble avoir une prédilection pour les thèmes sulfureux, non dans le but de donner du plaisir, mais dans un dessein inavoué de déranger. La sexualité constitue une espèce d'obstination qui crée chez cet écrivain un univers de phantasmes pornographiques. Le sexe est partout présent dans tout l'œuvre de Sami Tchak; à la limite se demande-t-on si cet auteur peut gratter un bout de papier sans que le sujet porte sur la sexualité. Même ses essais sociologiques traitent de ce sujet. On lui doit à l'occurrence un essai sur la **Sexualité féminine et le sida en Afrique**, et un autre sur **La Prostitution au Cuba**. Des incursions scientifiques dans ces mondes, qui ont certainement nourri l'imaginaire d'un Sade tropical.

Déjà en 1988, une œuvre de jeunesse, **Femmes infidèles**, raconte l'histoire d'une jeune femme revendeuse de cola, qui se prostitue pendant ses heures de commerce. Un petit roman qui constitue tout de même un petit scandale en ce qui concerne ses chroniques chaudes et les tabous qu'il transgresse. Un second roman, **Place des Fêtes**, publié chez l'éditeur Gallimard, le désigne d'emblée comme un auteur sulfureux. Dans ce roman, Sami Tchak raconte, à travers les pérégrinations sexuelles de son héros et la prostitution des jeunes femmes filles africaines en Occident, la révolte contre son père d'un fils d'immigré africain à Paris. Son héros, par exemple, incestueux, à l'envie, a couché avec sa sœur, fantasme sur le corps de sa mère, une trainée de première, avec laquelle il aurait tant voulu coucher, et s'est marié avec sa cousine, qui, au passage, avait fait elle-même son cul boutique à la Goutte D'or, le Deckon africain de Paris.

Dans **Hermina**, Sami Tchak atteint le summum de la littérature pornographique. L'auteur lâche ici la bonde à son imaginaire libertin: tout y passe au risque du scandale: masturbation, viol, inceste, partouze, masochisme, sadomasochisme, etc, toujours à travers les vagabondages de son héros, Heberto Prada, un enseignant de philosophie, un rêveur et un timide sexuel, qu'on confondrait volontiers au narrateur. Comme pour faire taire les critiques qui voudraient bien le tancer de faire de la porno-littérature, Sami Tchak fait dire par son héros que " **pour créer la beauté, un écrivain (ou un peintre ou un musicien) a tous les droits, même celui de penser à la nudité d'une adolescente dont les parents lui offrent le café** "!

Une certaine philosophie du beau qui l'amènera à un quatrième roman, non moins bordélique, et qui témoigne d'une volonté affichée de dire haut ce que tout le monde penserait hypocritement: **Fêtes des masques** est un éloge de la nécrophilie. Au fait, Sami Tchak élabore ici une philosophie de la liberté. Ses héros, qui, vivent dans un univers où la liberté est absente (**Hermina**, par exemple), essaient d'échapper à leur environnement à travers la sexualité. C'est le cas du héros de **Place des Fêtes**, et de la plupart des personnages de **Hermina**. On retrouve ce projet romanesque dans chez Milan Kundera, dans **La Valse aux Dames**.

Un auteur érudit

Il serait tout de même dangereux de voir dans l'œuvre de Sami Tchak, un exutoire de ses propres désirs; un défoulement d'un auteur sadien incapable d'aller concrètement jusqu'au bout de ses fantasmes, comme le Marquis de Sade. Derrière le bordel, se révèle un ambitieux projet d'écrire autrement le roman, de parler de la vie " **pétrie de chair** ". **Hermina**, par exemple, qui révèle l'érudition de Sami Tchak, est un hommage rendu à des auteurs comme Gombrowicz, Ananda Devi, Ramon Gomez de la Serna, Ernest Hemingway, Check Hamidou Kane, Camara Laye, Pouchkine, Günter Grass, Kateb Yacine, Restif de la Bretonne, dont les citations abondent et tombent toujours à pic dans ce roman. Ce n'est pas étonnant que le Grand prix 2005 de littérature Afrique noire lui fût attribué. Certes, les romans passent et ne se ressemblent pas sur le plan de l'écriture, mais le thème ne varie pas, tout comme le style affiché de déranger. **Place des Fêtes, Hermina** et **Fête des Masques** constituent une attaque en règle contre les tabous et les idées reçues, dérangeantes à la fois pour les Africains et les Occidentaux. Si dans **Place des Fêtes**, il s'attaque aux critiques convenues des africains d'Afrique et de la diaspora contre l'Occident à propos des questions de l'immigration, dans **Hermina**, il va plus loin en dénonçant l'arrogance des discours autocritiques tenus par les intellectuels Occidentaux sur l'esclavage et la colonisation.

Avec Kangni Alem et Sami Tchak, il est sans conteste que le Togo a là les deux plus grands romanciers que sa littérature ait jamais connus.

Tony Feda
posté le: 11-04-2006

<http://togopages.net/articles.php?article=article31>

Hermina, de Sami Tchak : philosophie dans le foutoir

Par Kangni Alem publié le 01/07/2003

De La Havane à Paris, Heberto Prada, auteur plus qu'en herbe, tétanisé par ses lectures, tente d'écrire un étrange roman qu'il voudrait à la fin intituler *Hermina*. Du nom de cette jeune fille qu'il croit née de la Muse qui, un soir, lui a fait découvrir le sens de la littérature : " essayer de donner un sens, un sens moins fragile que les vies " (p. 13). Drôle de personnage, Heberto Prada, qui vit tout entier confiné dans ses fantasmes (coucher avec Hermina et, accessoirement, sa mère), et se refuse à passer à l'acte, justement pour garder pur son rêve, ne pas " réduire Hermina à des images peut-être vulgaires " (p. 69). Normal donc qu'il tue de sa plume l'objet du désir, pour en conserver la quintessence. Ce troisième roman de l'écrivain togolais dépayse et nous transporte en territoire sadique et sadien pour une leçon de vie que je qualifierais volontiers de philosophie dans le foutoir. Viol, inceste, sodomie, sado-masochisme..., tout y passe, laissant le lecteur pantois ou émoustillé, c'est selon.

La méthode de Tchak est exactement celle de Sade : piéger le lecteur dans sa jouissance de l'horreur, sans renoncer à la subversion des discours communs par les armes du langage. Convaincre par la raison, prouver par l'érection ! On peut se laisser prendre au piège, comme dans cette scène d'anthologie sur les " zoos humains " (p. 172-202), belle métaphore sur la masturbation (sexuelle et intellectuelle) au cours de laquelle Heberto Prada, emporté par sa propre diarrhée verbale, convoque un auditoire invisible composé uniquement de femmes, Hermina, bien sûr, Mira (qui se pelote en l'écoutant jacter), une prostituée noire, etc. Enjeu : les séduire par une mise en scène d'arguments et de contre-arguments pas toujours valides, mais... Seul compterait le langage, et le désir de s'imposer comme maître de la parole. D'où découlent, dans ce roman-fleuve, d'autres thèmes comme la vacuité de l'exil, la nostalgie du pays perdu ou volontairement renié, la traque des mensonges de l'existence.

À cette déclinaison sur le mensonge, justement, Sami Tchak nous avait déjà habitués depuis *Place des fêtes*. Il récidive par un déstabilisant portrait des P.B., les Précaires Branchés, personnages ayant érigé le paraître en règle de vie, au mépris de tout principe de réalité, et dans lesquels n'importe quel lecteur peut se reconnaître (s'il a le courage de le faire) ou reconnaître un ami, un voisin. Comme dans la jouissance d'une scène perverse, le lecteur est cueilli à l'estomac par tant de franchise, et c'est cela qui fait de Sami Tchak un auteur politiquement pas correct dans le paysage littéraire africain !

On ne peut résumer *Hermina*, tout au plus se laissera-t-on emporter sur ce radeau de mots et d'idées qui dérangent le confort du lecteur, tellement l'écrivain se met lui-même en danger. En effet, n'est-il pas un peu Samuel, ce double à rebours de Heberto Prada, sociologue perdu à La Havane dans les jupons d'une certaine Irma, qui ne sait plus ce qu'il recherche, enquêter sur la prostitution à Cuba, ou débrouiller ses propres angoisses existentielles ? Et aussi, dans une certaine mesure, Heberto Prada lui-même, l'apprenti écrivain paralysé par son idolâtrie de la " grande littérature ", et par cette idée proprement castratrice que tout a déjà été écrit et qu'on ne peut plus rien inventer en littérature ? CQFD !

Roman des fantasmes et des mensonges humains, *Hermina*, roman des échecs mal assumés mais avoués sans limites, réflexion désespérée sur le sens de la vie et de la création littéraire.

Hermina, Paris, Gallimard, Continents Noirs, 350 p. 19,50 €

Source : Africultures http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue_afiche_article&no=3005

SAMI TCHAK, HERMINA : L'INTERTEXTUALITE OU UNE REFLEXION SUR L'ART ROMANESQUE

Ethiopiennes numéro 75 Littérature, philosophie et art 2ème semestre 2005

Auteur : Vincent K. SIMEDOH [2]

« *L'être humain est incapable de recommencer exactement la même chose* » (Alfred Jarry)

Publié en 2003, *Hermina* est un roman qui a lieu en grande partie à La Havane à Cuba, et qui se termine quelque part en Europe (probablement à Paris), en passant par Miami. Heberto Prada, personnage principal, écrivain en herbe et enseignant de philosophie souvent impayé, loue le rez-de-chaussée de la villa des Martinez, famille riche au sein de laquelle il a été accueilli très chaleureusement. Le père Federico adore discuter philosophie et politique avec lui, au grand dam de sa femme Lourdes. C'est au cours de l'une de ses visites chez eux que Heberto voit Hermina, la fille de Federico, assise dans un fauteuil avec à ses côtés son slip et son soutien-gorge à dentelle rouge, qui deviennent des images qui ne le quitteront plus jamais. De là, Hermina, déjà le sujet de son futur roman, deviendra sa Muse. Aussi est-elle la source de ses fantasmes : il rêve souvent de coucher avec elle et accessoirement avec sa mère. Mais il se refuse de passer à l'acte de peur de perdre la pureté de son rêve et de « réduire Hermina à des images peut-être vulgaires » [3] et aussi parce qu'elle est engagée dans une relation lesbienne avec Irma, la maîtresse de son père. De cette rencontre il découvre aussi le sens de la littérature : « Essayer de donner un sens, un sens moins fragile que les vies » [4]. Hermina et Lourdes semblent néanmoins conscientes de ses fantasmes, et Heberto aura le droit de voir Lourdes toute nue le soir avant son départ de Cuba. Quant à Hermina, elle l'accompagnera sous forme fantasmée pendant tout le reste de sa vie. Tout empreint d'érotisme, de sexe et de jouissance

sexuelle souvent de type sado-masochiste (en particulier dans le cas du rapport entre les « précaires branchés » et Mira), sans oublier l'homosexualité, la sodomie et le viol, ce roman-fleuve assez provocateur parle également de la question de l'exil. Si Heberto Prada, sur invitation d'Ingrid Himmler, une touriste, sort de son île et s'adapte avec plus ou moins de difficulté à son nouveau pays, Chingareno meurt suicidé à Miami à cause de son mal-être général et son incapacité à s'adapter à son nouvel environnement, alors que Samuel, un autre exilé cubain, y survivra. A cette question d'exil s'ajoute celle du post-colonialisme dont le roman apporte d'ailleurs une critique assez étonnante. En effet, Heberto réfute publiquement les sentiments de culpabilité et de repentir affichés par un conférencier qui reproduit assez fidèlement le discours postcolonial typique de l'Occident à l'heure actuelle. Véritable roman des fantasmes et des mensonges humains parfois les moins avouables, *Hermina* est aussi le roman des échecs mal assumés mais avoués, ainsi qu'une réflexion sur le sens de la vie. Au niveau de la narration, *Hermina* surprend par sa complexité. Plusieurs instances narratives sont convoquées. La focalisation varie en fonction des personnages dont on parle ou dont il est question puisque le narrateur omniscient change parfois de personnage principal et raconte une histoire qui apparemment n'a aucun lien avec l'intrigue, même si les liens deviennent plus clairs par la suite. Les différentes focalisations adoptées par le narrateur omniscient donnent - pour commencer - un roman polyphonique. En outre, il arrive dans quelques chapitres que le narrateur omniscient (extradiégétique et hétérodiégétique) cède la place à une narration intradiégétique comme c'est le cas pour Samuel qui raconte, à la première personne, son histoire de chercheur sociologue perdu à La Havane, fonctionnant comme une mise en scène de soi ou encore comme une autofiction. Heberto prend aussi parfois la parole à la première personne. En plus de cela, il se trouve dans le roman des chapitres intitulés « Dialogue » qui représentent de façon caricaturale de « vrais » dialogues comme une expérience de la création littéraire. Mais il y a également la juxtaposition du roman que le lecteur est en train de lire et le roman d'Heberto qui s'inspire d'*Hermina* et introduit deux personnages fictifs qui s'appellent eux aussi Heberto et *Hermina*. Et dans ce roman fictif, Heberto devient le lecteur du roman écrit par le personnage fictif qui s'appelle *Hermina*. Ajoutons à cela le fait que Heberto vit souvent ses fantasmes d'*Hermina* comme s'ils étaient vrais et comme si *Hermina* se trouvait parfois réellement avec lui à Paris, ce qui mystifie le lecteur. De plus, les nombreuses citations dont regorge cette œuvre, et qui cèdent en quelque sorte la parole à d'autres auteurs, interpellent le lecteur qui s'interroge sur la raison d'être d'une telle intertextualité foisonnante. C'est à ce niveau de la narration, où s'élabore en fait une réflexion sur la création littéraire, que va porter notre réflexion.

En effet, comme on le sait depuis Bakhtine, tout texte se construit, de façon explicite ou non, à travers la reprise d'autres textes. L'œuvre de Sami Tchak n'échappe pas à la règle, bien au contraire. Le nombre assez élevé de citations que renferme ce roman soulève beaucoup d'interrogations au sujet de cette notion d'intertextualité dont il fait un usage étonnamment explicite, au point d'être presque provocant. Il arrive aussi qu'il y ait de l'intertextualité implicite dans le roman, bien entendu, mais notre réflexion portera plus particulièrement sur l'intertextualité explicite et s'articulera sur trois points qui nous paraissent essentiels. Il s'agira dans un premier temps de s'interroger sur la fonction des citations. Est-ce une intégration d'autres littératures ou une volonté de dialogue ou encore une relecture du matériau existant ? Ceci nous amène à une deuxième question, à savoir si ce jeu intertextuel constitue en réalité un recyclage ou une récupération ou même une création. Comme nous l'avons observé, le roman met en scène, entre autres, le processus de la création littéraire. L'intertextualité serait-elle alors une réflexion sur l'art romanesque ? C'est cette question qui fera l'objet de la troisième partie de notre étude.

[1] TCHAK, Sami est un écrivain togolais d'origine.

[2] Queen's University, Canada.

[3] TCHAK, Sami, *Hermina*, Paris, Gallimard, 2003, p.69.

[4] TCHAK, Sami, *Hermina*, op. cit., p. 13.

1. DE LA BIBLIOTHEQUE UNIVERSELLE AU DIALOGUE DES LITTERATURES : UNE RELECTURE

Un texte se situe toujours au croisement d'autres textes, comme l'observe Julia Kristeva : « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations [...] » [1]. Celles-ci peuvent être explicites ou implicites, simples et évidentes ou complexes et abscondes. Simple et évidente, la citation s'impose dans le texte et marque une autorité probable, sans toutefois cesser d'instituer un jeu de miroirs entre le texte cité et le texte citant. Dans la structure du texte, les citations peuvent être énoncées par le narrateur omniscient qui, en les citant, les prend en charge dans la narration. Par la référence qu'un personnage fait à une ou plusieurs œuvres, la narration met en scène ses lectures, ses hantises, ses obsessions mais aussi son savoir, ses compétences culturelles. Les références d'Heberto traduisent une idée précise de la bibliothèque intérieure qu'il s'est constituée. C'est ainsi que le ton est donné dès les premières pages. Le personnage-écrivain, balbutiant ou tâtonnant dans son projet d'écriture, se plonge dans la lecture et cite une première référence en parlant du futur personnage de son œuvre à lui : « ("Comme le pêcheur d'Islande de Pierre Loti, il partait juste après s'être arraché, sans violence, aux bras de sa femme qui craignait que cette fois-ci la mer ne le gardât pour l'éternité") » [2]. Il y a une similitude de sujet et de situation, puisque le sujet dans les deux textes (du moins au début) porte sur un vieux pêcheur. La citation joue alors un rôle de mise en abyme. En citant Loti, le narrateur se sert d'une des fonctions de la citation qu'est l'affiliation, qui constitue en fait la reconnaissance d'une autorité. A la citation de Pierre Loti s'ajoute celle du Vieil homme et la mer d'Hemingway [3] qui vient confirmer cette tentative d'écrire un roman sur un sujet simple de tournure plutôt philosophique. Mais ce filon est abandonné quand le vieux pêcheur Santiago, qui servait de modèle à Heberto, est retrouvé assassiné, apparemment de façon gratuite. L'affiliation se tourne ailleurs et c'est là qu'intervient *Le Pornographe de Restif de la Bretonne*, apparemment de façon gratuite. L'affiliation se tourne ailleurs et c'est là qu'intervient *Le Pornographe de Restif de la Bretonne*, apparemment de façon gratuite. Le sujet étant changé, une nouvelle recherche de reconnaissance se met en mouvement : « Sa gorge, seulement soupçonnée, tente également la bouche et la main » [4]. Cette évocation de Restif de la Bretonne offre la possibilité d'une nouvelle tendance du roman en train de s'écrire. Mais comme si cette dernière citation ne suffisait pas, on se sent obligé d'ajouter une philosophie, de se réclamer d'un penseur. C'est là qu'intervient la référence à *La Philosophie dans le boudoir* de Sade : « Ecoute-moi donc, Eugénie, mon cher ange, ton corps est à toi, à toi seule ; il n'y a que toi seule au monde qui aies le droit d'en jouir et d'en faire jouir qui bon te semble » [5].

Le ton est donné. L'œuvre en mouvement est placée dans une perspective sadienne. Toute l'œuvre est ainsi marquée puisqu'il sera, tout au long, question de la jouissance des corps, du plaisir immédiat, du plaisir sexuel. La citation marque alors l'introduction de l'œuvre dans cette lignée de créateurs, répondant ainsi au besoin de cotoiement des grands auteurs du passé.

Mais que faire des autres innombrables citations qui jalonnent l'œuvre ? Il faut reconnaître qu'elles sont nombreuses et très

variées, tant au niveau des périodes littéraires qu'à celui des aires géographiques [6]. L'étalage du savoir du personnage n'est cependant pas forcément anodin. Le choix des références peut faire penser à une accumulation de savoirs partagés [7]. À travers le personnage principal s'instaure un dialogue entre les écrits, d'autant plus que le personnage d'Heberto est lui-même écrivain. Ainsi, contemplant la nudité de deux femmes, la mère Lourdes et la fille Hermina, Heberto se rappelle un chapitre de Sein de Ramon Gomez de la Serna :

« *Flanquée de ses deux filles, encore belle et bien plantée, et semblant leur sœur au dire de tous, la mère avance, pleine de l'orgueil d'être la matrice de ces seins semblables aux siens, partagée et multipliée en ces deux filles comme si elles étaient des pétales détachés de sa corolle, débordante de satisfaction de démontrer à l'évidence que l'éclat de ses filles n'est pas un éclat vain et courant, éclat éphémère qui se fane vite, mais comme le sien, un éclat palpable et durable* » [8].

Dans le même ton, on cite Witold Gombrowicz et plus précisément son œuvre *Ferdydurke* : « Ah, une petite lycéenne, une lycéenne moderne ! A sa vue, je sentis trembler mon cœur et mon visage » [9].

Les ambitions de cette lycéenne dont parle Gombrowicz et celles de Lourdes s'en trouvent confondues. Il n'est plus besoin d'explication. Cette référence seule suffit à montrer l'ambition du personnage à réussir son ascension sociale. L'intertextualité à elle seule permet de saisir les faits, de comprendre.

Des citations semblables abondent dans le texte. Que ce soit celle d'Alexandre Pouchkine (*La Fille du capitaine* [10]), d'Otto Weninger (*Sexe et caractère* [11]), Eimi Yamada (*Amère Volupté* [12] et *La Chrysalide brisée* [13]), d'Ernest Sabato (*Le Tunnel* [14]), ou de Gabriel Garcia Márquez (*L'Automne du patriarche* [15]), une constatation s'impose. La présentation des citations explicites est identique (elles s'accompagnent toujours du nom de l'auteur et du titre de l'œuvre) et elles forment avec le texte en construction une hybridité qui fait penser à un dialogue entre les écrits, entre les littératures, dans la mesure où, orienté vers son objet, le discours en rencontre un autre et ne peut éviter la confrontation avec le mot d'autrui. Les citations deviennent des voix multiples qui se font écho dans l'écriture. Plus elles sont plurielles, plus elles véhiculent non seulement leur valeur propre mais aussi de nouvelles valeurs en fonction de la nouvelle interprétation générée par le contexte nouveau. C'est un exemple encore plus éloquent de ce plurilinguisme dont parle Bakhtine : Car tout discours concret (énoncé) découvre toujours l'objet de son orientation comme déjà spécifié, contesté, évalué, emmitouflé, si l'on peut dire, d'une brume légère qui l'assombrit, ou au contraire, éclairé par des paroles étrangères à son propos. Il est entortillé, pénétré par les idées générales, les vues, les appréciations, les définitions d'autrui. Orienté sur son objet, il pénètre dans ce milieu de mots étrangers, agité de dialogue et tendu de mots, de jugements, d'accents étrangers, se faufille dans leurs interactions compliquées, fusionne avec les uns, se détache des autres, se croise avec les troisièmes [16]. L'énonciation qui se remarque dans *Hermina* est foncièrement plurielle. Les personnages, en introduisant dans le texte des voix multiples, l'ouvrent au plurilinguisme, un peu comme le jeu du narrateur, en changeant d'histoire et de perspective, l'ouvre à la polyphonie. Ce qui accentue la dimension dialogique, c'est la capacité, par le jeu des citations, de faire coexister et dialoguer les différents textes sans pour autant les démarquer du propos de l'auteur, sans préciser non plus les frontières qui les séparent les unes des autres, si ce n'est par les guillemets, car il n'y a pas de mots introducteurs. Il y a donc éclatement des frontières littéraires. La bibliothèque intérieure livrée par le personnage d'Heberto devient le moyen de convoquer ces écrits provenant de tous les horizons géographiques. On pourrait parler de mémoire, du fait que les écrits cités sont antérieurs à l'œuvre en train de s'écrire. Mais il y a plus. Les citations font signe. Et en ce sens, elles sont un signal de la circulation des textes et elles multiplient les significations, comme l'observe Antoine Compagnon :

« *La constellation des valeurs de répétition d'une citation est un champ de forces, un réseau de résonances, et ces valeurs sont écho de la répétition qui les inaugure, mais la série des échos n'épuise pas le son qui les provoque* » [17].

De par la constellation de valeurs qu'elles véhiculent, les citations relèvent plutôt du dialogue parce qu'elles deviennent des signes qui appellent d'autres modalités de perception que celles de leur contexte original. Si certaines d'entre elles sont une modalité de reconnaissance et de compréhension, d'autres ont des fonctions diverses. Elles peuvent être un refus d'autorité, refus de prendre en charge, refus d'affiliation. C'est ce qui arrive au moment où Heberto prend la parole au milieu de l'assemblée lors de la conférence sur les zoos humains :

« *D'un coup de massue imaginaire, il assomme Le Maître de la Parole de Camara Laye pour que trône sur le fauteuil royal de son esprit Platon, le maître de la dialectique, Platon, suivi aussitôt par Aristote qui tenait la coupe de ciguë à l'intention de l'ancêtre Socrate* » [18].

Si Heberto refuse une affiliation à une culture de l'oralité incarnée ici par Camara Laye, il se réclame de Platon et par conséquent et de façon étonnante d'une certaine culture occidentale (affiliation niée, bien entendu, par d'autres aspects de son texte). Ceci s'explique tout de même par le fait qu'il est un produit de la colonisation. Heberto étant issu de plusieurs cultures, se trouvant au carrefour de plusieurs influences, cette affiliation à Platon constitue une revendication d'avoir le droit de choisir et non d'être lié de façon automatique à une culture particulière. C'est dans cette perspective que les références à une telle variété d'œuvres ou d'auteurs situent d'emblée l'œuvre dans la bibliothèque universelle. Tout porte à croire qu'il y a une volonté de la part du narrateur de faire une œuvre universelle plutôt qu'un roman marqué du sceau de l'oralité et de la Francophonie [1], comme il le fait comprendre, en citant Paradiso de Lezama Lima, un romancier cubain :

Si Heberto refuse une affiliation à une culture de l'oralité incarnée ici par Camara Laye, il se réclame de Platon et par conséquent et de façon étonnante d'une certaine culture occidentale (affiliation niée, bien entendu, par d'autres aspects de son texte). Ceci s'explique tout de même par le fait qu'il est un produit de la colonisation. Heberto étant issu de plusieurs cultures, se trouvant au carrefour de plusieurs influences, cette affiliation à Platon constitue une revendication d'avoir le droit de choisir et non d'être lié de façon automatique à une culture particulière. C'est dans cette perspective que les références à une telle variété d'œuvres ou d'auteurs situent d'emblée l'œuvre dans la bibliothèque universelle. Tout porte à croire qu'il y a une volonté de la part du narrateur de faire une œuvre universelle plutôt qu'un roman marqué du sceau de l'oralité et de la Francophonie [1], comme il le fait comprendre, en citant Paradiso de Lezama Lima, un romancier cubain :

Si Heberto refuse une affiliation à une culture de l'oralité incarnée ici par Camara Laye, il se réclame de Platon et par conséquent et de façon étonnante d'une certaine culture occidentale (affiliation niée, bien entendu, par d'autres aspects de son texte). Ceci s'explique tout de même par le fait qu'il est un produit de la colonisation. Heberto étant issu de plusieurs cultures, se trouvant au carrefour de plusieurs influences, cette affiliation à Platon constitue une revendication d'avoir le droit de choisir et non d'être lié de façon automatique à une culture particulière. C'est dans cette perspective que les références à une telle variété d'œuvres ou d'auteurs situent d'emblée l'œuvre dans la bibliothèque universelle. Tout porte à croire qu'il y a une volonté de la part du narrateur de faire une œuvre universelle plutôt qu'un roman marqué du sceau de l'oralité et de la Francophonie [1], comme il le fait comprendre, en citant Paradiso de Lezama Lima, un romancier cubain :

« *Toute citation est d'abord une lecture - de manière équivalente, toute lecture comme soulignement est une citation - ne serait-ce qu'au sens trivial où la citation que je fais, je l'ai lue jadis avant* » [3].

Le fait de l'intégrer dans l'œuvre dévoile l'activité d'écrire en mouvement, d'autant plus que la citation est élément privilégié de l'accommodation, et surtout un repère de lecture. Greffée à l'œuvre, la citation, dans le cas de *Hermina*, devient

un signe de relecture, en un sens, de tout ce qui a été dit et écrit. Le jeu de l'érudition opéré dans le texte vise à révéler ce caractère de retour ou, plus précisément, d'exploration. Il définit une première étape dans la démarche de l'écrivain, qui le conduira bientôt à un constat de « déjà vu ».

2. DU DEJA DIT : RECYCLAGE, RECUPERATION OU CREATION ?

Dans son cheminement vers l'écriture, dans sa relecture des textes, Heberto, le personnage-écrivain, aboutit en effet à un constat amer et crie son désenchantement :

« *Le monde a été entièrement pensé avant la naissance de Jésus, le reste n'est plus qu'une espèce d'astuce et de ton. Il n'y a plus rien à dire ni à comprendre sur le monde, rien du tout. Il n'y a même plus de raison d'écrire des romans, personne ne peut apporter quoi que ce soit dans ce genre, tout a été fait, aucune innovation n'est plus possible dans ce genre, aucune* » [4].

« *Le monde a été entièrement pensé avant la naissance de Jésus, le reste n'est plus qu'une espèce d'astuce et de ton. Il n'y a plus rien à dire ni à comprendre sur le monde, rien du tout. Il n'y a même plus de raison d'écrire des romans, personne ne peut apporter quoi que ce soit dans ce genre, tout a été fait, aucune innovation n'est plus possible dans ce genre, aucune* » [4].

« *Même si l'on souhaitait faire du style qui soit franchement neuf, tous les styles ont déjà vieilli. Il n'y a plus aucune structure neuve, aucune forme de narration novatrice. Il n'y a vraiment plus rien. Il n'y a plus rien à déconstruire, rien à construire. L'écriture a atteint ses limites* » [6].

Le constat est donc encore plus douloureux dans la mesure où Heberto ne peut même plus se targuer de créer à partir de tout est dit, ni de manière originale. Tous les styles ont déjà été inventés. Plus de possibilité d'innover. Alors que faire ? Une autre étape s'amorce ainsi dans la création verbale. Des essais surgissent sous forme de variations. Le personnage se livre à toutes sortes de tentatives. Ecrire c'est récrire. C'est ce qui est abondamment illustré par le fait que chaque fois qu'une situation correspond à un fait de lecture, le narrateur qui décrit le cheminement de Heberto, apprenti-écrivain, cite plutôt qu'il ne décrit l'action en train de se dérouler. Devant la supplication et l'étalement de la souffrance de Joseito, par exemple, le narrateur se contente de citer La Peau de Curzio Malaparte : « Je n'aime pas voir jusqu'à quel point l'homme peut se dégrader pour vivre » [7]. La référence permet au narrateur de signifier clairement que la souffrance et la condition précaire du jeune homme sont connues et qu'un auteur les a déjà décrites. La condition de l'homme n'a guère changé depuis lors. Rien de nouveau.

Si les citations sont entre guillemets, elles sont énoncées souvent de façon abrupte, signalant leur caractère spontané. Le narrateur souligne ainsi l'analogie pouvant exister entre les écrits. Il n'est plus nécessaire de répéter. Ce phénomène s'observe, par exemple, dans le passage où le comportement de Mira ne fait pas l'objet d'une description, mais est plutôt l'occasion offerte au narrateur de faire référence à La Belle du Seigneur d' Albert Cohen : « Oui, bonne idée de ne rien mettre dessous. Il faisait étouffant. Et puis exquis de narguer les gens de la rue et de penser qu'ils ne savaient pas » [8]. Autrement dit, Mira a le même comportement que celui de l'œuvre citée. Le personnage est alors caractérisé par le fait qu'il ressemble à celui de La Belle du Seigneur. Mira véhicule une valeur déjà connue. Là où un personnage est en train d'être construit, un autre existait déjà. Les deux personnages vont avoir presque les mêmes valeurs si ce n'est le même comportement. Des destins se croisent et se ressemblent.

Cette technique intertextuelle permet une harmonisation qui s'opère ici au niveau de la forme de l'expression, mais elle se préoccupe aussi d'unifier forme et substance du contenu, faisant des fragments épars, hétérogènes, un ensemble uniforme. La citation devient-elle alors recyclage ou récupération ?

En effet, les citations, dans Hermina, prouvent, une fois encore, qu'un texte n'est fait en réalité que de fragments d'autres textes. Mais, dans cette œuvre de Sami Tchak, le jeu des citations va plus loin : ce sont les personnages qui, à travers les récurrences, deviennent des variations de personnages déjà existants.

Le travail de la citation représente cependant une réécriture puisque le travail ainsi fait est celui qui convertit des éléments séparés et quelquefois discontinus en un tout continu et cohérent. Le texte se réalise à partir de ces amorces que sont les citations, mais le travail de l'écriture consiste à agencer les citations les unes avec les autres, à les associer et à construire les accords possibles ou les transitions qui s'imposent entre les éléments mis en présence. Leiris n'avouait-il pas :

« *Lorsque je me sentais inapte à extraire de ma propre substance quoi que ce soit qui méritât d'être couché sur le papier, je copiais volontiers des textes, collais sur les papiers vierges de cahiers ou de carnets des articles ou des illustrations découpés dans des périodiques* » [9].

Les citations sont ainsi un élément de récupération de textes existants pour produire un texte nouveau qui, parce qu'il ne peut pas livrer le même message, repose sur un ensemble inédit de faisceaux ou de visions hétéroclites. Il s'agit de récupérer tout ce qui est possible pour l'organiser et faire œuvre nouvelle. En effectuant la transformation matérielle d'un texte en un autre, le créateur devient un bricoleur. La citation devient matériau : « Il monte en épingle, il ajuste ; c'est une petite main. Il entreprend, tel Robinson échoué sur son île, d'en prendre possession en reconstruisant sur les débris d'un naufrage ou d'une culture » [1].

Les citations remplissent dès lors une fonction d'engendrement. Les mettre les unes à côté des autres et, plus encore, rappeler des événements, des souffrances, des joies, des déceptions vécues par des personnages des siècles passés ou des personnages contemporains connus ou peu connus, afin de signifier des récurrences, tout cela marque leur intégration au texte, fait d'elles un processus de génération. On pourrait dire qu'il s'agit de faire du neuf avec de l'ancien, situant ainsi la création romanesque dans la terminologie de La Bruyère qui part de Théocrite pour faire une œuvre nouvelle avec Les Caractères tout comme La Fontaine part du récit oral d'Esope pour aboutir aux Fables. Dès lors, on ne peut ignorer la métaphore de l'abeille qui butine et dont parle le narrateur au moment où le personnage-écrivain entame son projet d'écriture : « Il s'était toujours considéré comme une abeille qui errait en quête des fragrances des meilleurs fleurs mais savait regagner sa ruche pour fabriquer son miel » [2]. À cette image de l'abeille vient s'ajouter celle du travail méticuleux du peintre : « [...], il traçait, lentement, tel un peintre scrupuleux en train de peaufiner les plus secrets détails de son tableau, des phrases alambiquées, d'une écriture mystérieuse » [3].

Travail de fouille, travail de recherche, travail de (re)composition, la création romanesque devient l'appropriation de fragments. La récupération peut faire alors penser à un phénomène de recyclage. Dans le cas de Hermina, c'est effectivement ce qui se passe comme le dénote finalement cette prise de conscience du personnage-écrivain que tout a été réalisé et qu'il n'est plus que question d'astuce. Mais considérer le texte en création d'Heberto ou le roman Hermina sous ce seul aspect serait réducteur. Car toute citation est un signe et, en tant que signe et par le fait qu'un fragment de texte soit cité,

elle change de modalité de compréhension et de fonction. En cela, Hermina constitue une création qui participe d'une esthétique nouvelle dans le champ littéraire francophone d'Afrique.

Aussi, le type d'enchaînement des citations peut-il remplir une fonction métalinguistique, car les analogies ainsi établies sont souvent le fruit d'une réflexion plus ou moins consciente de l'auteur sur sa production. Elles servent à éclairer le sens d'un passage, à l'enrichir d'un jeu de souvenirs associatifs, à indiquer par la voix d'un autre une direction de lecture. Il ne s'agit pas seulement de butiner, de rassembler des fragments, mais de leur donner un sens, un sens par la force des choses qui ne saurait être que différent des précédents, le contexte étant différent. On peut parler alors d'indices. En fin de compte, cela nous ramène à la question fondamentale : Qu'est-ce que l'écriture ?

3. INTERTEXTUALITE OU REFLEXION SUR L'ART ROMANESQUE

Les citations, comme on l'a vu précédemment, jouent plusieurs rôles dans l'œuvre. Elles peuvent servir d'éléments d'ornementation ou d'explication à une situation donnée ; elles peuvent permettre de reconnaître une autorité, signifiant donc une reconnaissance et, en même temps, une invocation. Certaines d'entre elles sont aussi des moyens d'amplification dans la mesure où elles permettent d'élargir l'horizon des valeurs qu'elles ont véhiculées et qu'elles communiquent encore maintenant. Regroupées, deux de ces fonctions - l'érudition et l'invocation d'autorité - ressortissent de l'inventio alors que l'amplification et l'ornementation sont de l'ordre de l'élocutio. Les deux catégories combinées mènent à un métadiscours sur la création, à une réflexion sur l'art romanesque.

En effet, dès le début du texte, une phrase saute aux yeux du lecteur. A la question de Hermina, « Ton roman, tu l'écris toujours ? » [4], Heberto, le personnage-écrivain, répond : « Oui, j'essaie » [5]. Ce dialogue amorce la réflexion sur l'art du roman. Par cette courte et simple réponse, Heberto entame, en réalité, un parcours de réflexion. L'inspiration provenant de la vie du vieux pêcheur Santiago, puis du corps d'Hermina ne suffisant pas, il faut du travail. C'est alors que les citations, fruit de la lecture, deviennent ce moyen de passer en revue tout ce qui a été fait avant. C'est l'érudition en marche, la lecture en action, mise de ce fait en scène. Pour écrire, il faut du savoir. Le but de ce savoir est en fait une sortie de soi, une ouverture vers l'autre, car pour pouvoir faire œuvre créatrice, il est important de se dessaisir de soi, du moins dans un premier temps. Dans une recherche d'objectivité, ce dessaisissement de soi, cette perte de soi dans le monde extérieur est nécessaire. Ce n'est qu'à partir de ce moment que l'artiste tend vers une réalité plus objective à sa volonté artistique. C'est de là que naît l'art. Du moins c'est ce que Heberto laisse entrevoir au moment où la Hermina fictive de son roman soumet son manuscrit à son jugement :

« La nécessité de l'encourager ne devait pas faire oublier le devoir de lui rappeler qu'en littérature, tout texte que l'on pouvait encore écrire avait une valeur relative par rapport à tous les monuments de la littérature mondiale » [6].

C'est dans cet esprit que la jeune écrivaine Hermina fait savoir à l'Heberto fictif du même roman qu'elle n'est pas si ignorante en citant à son tour des auteurs, en se référant à Amère volupté ou encore à La Chrysalide de Eimi Yamada. Ce jeu d'érudition devient un moyen pour les deux écrivains inventés par Heberto d'étaler leur savoir, d'une part, et d'autre part, de réfléchir sur leur activité. L'acte d'écrire semble alors se résumer à cette étape dans le fait de suivre la voie des autres. Mais au fur et à mesure que les personnages d'Heberto et d'Hermina se livrent à ce jeu de savoirs, ils - et en particulier Heberto - tombent dans le doute, dans la déception. Le jeu de la lecture débouche sur une crise :

« Elle n'avait pas compris qu'Heberto, en parlant d'une voix autorisée, se parlait à lui-même. Lui aussi cherchait difficilement son chemin et était enclin au doute. Chaque fois qu'il lisait ou relisait un grand livre, Le Tambour de Günter Grass par exemple, il sentait son désir d'écrire maigrir de dix kilos » [7].

L'extériorisation de soi par confrontation à autrui pour mieux cerner son sujet ne porte donc pas ses fruits ; elle devient ici un handicap à la création. Se frotter aux autres est certes une bonne chose, tout comme cette connaissance des autres est nécessaire. Elle répond au critère dont parlait Blanchot, « écrire, c'est passer de "Je" à "Il" » [8]. Cependant, cette démarche a la capacité d'être paralysante, d'être une entrave puisque, devant tout ce savoir accumulé, apparaissent les limites de l'apprenti-écrivain.

Cette étape de la création se manifeste une fois encore par le biais des citations. Heberto, confronté à ses propres limites devant tant de savoirs, manifeste sa déception. L'artiste est déboussolé. Sa médiocrité lui apparaît au grand jour. Elle se fait vive. C'est dans cette expérience d'incapacité, dans cet esprit presque d'abandon, que s'instaure un dialogue avec Gombrowicz. La mise en scène de la lecture de Ferdurke dirige la réflexion sur l'art et l'artiste. Par ce biais, Gombrowicz livre sa conception de l'artiste à un éventuel créateur fictif. De ce dialogue, il ressort que faire de l'art n'est pas se réclamer du style de tel ou tel auteur. Cela rend plutôt inférieur :

« Au lieu de créer des conceptions à votre propre vérité, vous vous parez des plumes de paon et voilà pourquoi vous restez des apprentis, toujours maladroits, toujours derrière, esclaves et imitateurs, serviteurs et admirateurs de l'Art qui vous laisse dans l'anti-chambre » [9].

L'imitation est banale. L'art de la création ne se résume pas à l'imitation. Il ne suffit pas de récupérer, de recycler, voire de réécrire pour égaler les grands monuments. Ici, donc, c'est tout le recours à la réécriture qui est battu en brèche ; c'est l'idée que tout est question de répétition, de redite qui est remise en cause. Accepter cette idée, c'est demeurer inférieur, imitateur, voire servile, ce qui mène à la figure du demi artiste. Or, on est artiste ou on ne l'est pas. Accepter l'imitation, c'est se faire illusion sur soi-même : « [...] Tout cela, je le répète, n'est qu'imitation, emprunt, et reflète seulement l'illusion qu'on possède déjà un poids, une valeur » [10].

Si Heberto ne donne pas une réponse claire et non équivoque à cette question de ce qu'est l'art romanesque, l'on peut entrevoir des esquisses de réponse à travers son discours, ses tentatives. L'art, et surtout l'acte d'écrire, serait en fin de compte un retour sur soi. Ecrire revient à se voir en face et livrer son moi. C'est utiliser toutes sortes de moyens d'expression existants pour tenter de dire ce qu'on est, et peut-être ce qu'on n'est pas. C'est effectivement et principalement dire sa singularité. Ecrire, finalement, au risque de contredire la thèse de Schneider [11], c'est passer de « il » à « je » au sens où il ne suffit pas d'imiter, de répéter, ou de recycler, vu qu'il s'agit fondamentalement de se tourner vers soi en tant que filtre. Ceci ne veut aucunement signifier que l'artiste devient le centre de son écrit, mais plutôt qu'il forme une individualité nouvelle et surtout singulière à partir d'une foule d'éléments épars. Il cherche, il compare, il assemble, il met en rapport. L'art romanesque n'est pas imitation, mais transmutation. L'écriture originale, celle qui, quels qu'en soient les modèles et les contraintes reçues, se singularise en reprenant, repensant, réinventant l'acte d'écrire lui-même qui viendrait de ce retour sur soi. Oui, le matériau (pré)existe, les styles (pré)existent, mais cela ne signifie pas complaisance, redite, répétition, même au niveau du style. En fin de compte, la réflexion aboutit chez l'artiste à cette prise de conscience où Heberto, se regardant dans la glace, se dit :

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

individu inutile, tu le sais non ? Ecris-le. Pour toi, écrire, ce serait ça : te tuer d'une balle dans la tête pour ensuite faire ta propre autopsie [...] » [12].

Ainsi donc, écrire c'est se réaliser soi-même, c'est regarder sa propre réalité pour mieux exprimer le monde. C'est alors que le dépassement s'effectue. Même si tout a été organisé et dit, se prendre comme point de départ du sujet romanesque change la donne. Contexte nouveau, regard nouveau, vision nouvelle. Tous ces éléments font que l'art ne peut que prendre une forme nouvelle dans son expression. Apparaît alors de l'inédit. Naît l'optimisme exprimé dans cette réplique d'Isidore Ducasse (Comte de Lautréamont) à La Bruyère : « Rien n'est dit. L'on vient trop tôt depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes » [13]. L'obstacle est surmonté, le remodelage sur l'ancien est dépassé. L'intertextualité, ce jeu de miroirs des textes, traduit donc dans *Hermina* une réflexion sur l'art romanesque. Les personnages de l'œuvre sont des échos de ceux d'œuvres passées et les citations, par leur énonciation, montrent la pluralité des voix traduisant l'universalité. Heberto, en tant que personnage principal de l'œuvre, devient, par ce regard, un destin fait d'autres destins. Récurrences ? Variations ? Bien sûr, mais des récurrences et des variations dont Heberto est devenu un filtre créateur. Par-dessus tout, cependant, l'intertextualité forme ici un métadiscours sur la création qui accompagne et dépasse cette dernière. La réflexion s'élabore en même temps que l'œuvre s'écrit. Et le roman que le lecteur est en train de lire, cette histoire d'un écrivain raté, en est sans doute le résultat. Qui décrit tout, la sexualité, la perversion, l'abjection, jusqu'à l'outrance.

En fin de compte, dans *Hermina*, par ce jeu intertextuel, Sami Tchak livre une critique acerbe autant de la société que des discours courants qui l'amène jusqu'à la subversion de ceux-ci. Regard pessimiste, cruel même, sur un monde où personne n'est épargné. Ceci n'est possible que dans la mesure où le langage est devenu le lieu d'une mise en scène d'arguments et de contre arguments sur la représentation romanesque de la société au XXI^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

- BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
BLANCHOT, M., *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
BOUILLAGUET, A., *L'écriture imitative, pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, 1996
COMPAGNON, A., *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
DEBOWSKI, P., « Intertextualité et critique des textes », *Littérature*, 41, 1981, p. 17-29.
DE LA BRUYÈRE, J., *Les Caractères*, Paris, Gallimard, 1975.
LAUTREAMONT, Ducasse, I., *Poésies, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1970.
FOREST, P., *Le Roman, le je, Nantes, Pleins feux*, 2001.
GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
GOMBROWICZ, W., *Moi et mon double*, Paris, Gallimard, 1996.
KRISTEVA J., *Séméiotikè, recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
LEIRIS, M., *Biffures*, Gallimard, Paris, 1948.
LOGAN, M.R., « L'Intertextualité au carrefour de la philologie et de la poétique », *Littérature*, 41, 1981, p. 47-49.
MALLARME, S., *Quant au livre*, in *Œuvres complètes*, Paris, La Pléiade, 1945.
POIRION, D., « Écriture et ré-écriture au Moyen Age », *Littérature*, 41, 1981, p. 109-118.
RIFFATERRE, M., « La Syllepse intertextuelle », *Poétique*, 40, 1979, p. 496-501.
SCHNEIDER, M., *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, 1985.
TCHAK, S., *Hermina*, Paris, Gallimard, 2003.
TODOROV, T., *La Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.
- Mikhaïl Bakhtine, *Le Principe dialogique, suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.

ZUMTHOR, P., « Intertextualité et mouvance », *Littérature*, 41, 1981, p.8-16.

Sources : http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id_article=1032
http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id_article=1032&artsuite=1
http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id_article=1032&artsuite=2
http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id_article=1032&artsuite=3
http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id_article=1032&artsuite=4



FETE DES MASQUES

Le récit du l'écrivain Togolais Sami Tchak a été touché par je ne sais quelle grâce, ou quelque acte de sorcellerie, je ne sais. Comment se peut-il en effet qu'un roman qui aborde des

thématiques aussi crues que le scato, la nécrophilie ou encore bien d'autres humiliations soit si émouvant et dégage en même temps pareille douceur. Dans un pays d'Afrique noire et souffrante, que l'auteur se résigne à appeler «Ce Qui Nous Sert de Pays», s'entrechoquent les mondanités obscènes de la classe dirigeante et la misère des plus démunis. C'est dans ce décor à la réalité douloureuse qu'il inscrit une intrigue criminelle singulière, où la vie est piétinée et la mort profanée.

Carlos rencontre Alberta. En temps réel l'auteur nous fait assister à leur première soirée, un moment délicieusement romantique et triste. Alberta n'en peut plus de ces hommes appâtés par sa seule chaire. «Pourquoi n'ont-ils vu que mes seins et ma bouche?» Encore une nuit d'amour de plus avec un étranger. «Dites-moi franchement! Allez-vous rester?» Et puis une altercation éclate, un malentendu. Carlos croit qu'Alberta a critiqué son attribut, son membre trop petit. Fureur, violence, confusion. «Les mains de Carlos s'accrochèrent à son cou»...

Sami Tchak fait de son roman une sorte de récit *post mortem* où il avance, confession après confession, les pensées et backgrounds émotionnels de chacun de personnages. Carlos et son adolescence, sa crise identitaire et sexuelle, les espoirs d'Alberta, le soir de leur rencontre – «Parfois on se laisse pénétrer avec l'espoir que le corps étranger en nous viendra à bout de notre solitude» – et le fils d'Alberta, qui berce sa mère au son de sa voix, et qui, avec le plus grand des respects et calme, promet vengeance. Rencontre surréaliste entre ces deux hommes qui acceptent chacun l'évidence de cette mort et de celle à venir :

« – Monsieur, je dois vous tuer.

- Me tuer?
- Oui, je l'avais promis à Ma.
- Promis quoi?
- Que je tuerais celui qui lui ferait du mal
- Je comprends. »

Un roman diablement complexe, aux thématiques riches et nombreuses et qui dévoile l'âme intime et fragile de chacun des personnages, à travers une construction narrative nouvelle et des plus intelligentes. Le monologue d'outre-tombe d'Alberta est d'une émotion rare, et nous frappe, grâce à sa position dans le récit, avec une force saisissante. Sami Tchak réussit à saisir la beauté de ces individualités au plus profond de leurs souffrances et désespoir. Dans leur résignation aussi. Un contraste qui donne toute son épaisseur à ce roman mené avec une plume efficace et sensible et qui est certainement un des romans les plus originaux du cru 2004.

Anne-Sylvie Sprenger, 5 janvier 2005

De Sami Tchak

Ed. Gallimard. Coll. Continents Noirs. 2004

Source : http://www.vilainpetitcanard.ch/litterature/litterature_articles/fete_des_masques.html

ENTRETIEN AVEC SAMI TCHAK

Littérature : Sami Tchak par Morceaux choisis

"La fête des masques" est le dernier roman de l'écrivain togolais Sami Tchak, paru aux éditions Gallimard. Roman qui lui permet de déployer une écriture différente de celle de son premier roman, qui le révéla au public. Sami Tchak compte désormais, en trois romans publiés, parmi les écrivains africains les mieux outillés pour proposer aux lecteurs des imaginaires vraiment décomplexés. Morceaux choisis d'un auteur singulier et majeur. Le grand Prix littéraire de l'Afrique noire, qui salue son oeuvre, déjà substantielle, indiquerait surtout l'attention qu'appelle un auteur d'abord soucieux d'imaginaires.

- Quelle est la place de la culture personnelle d'un écrivain dans son imaginaire, à votre avis?

Personnellement, je considère la littérature d'abord comme une grande famille aux dimensions des siècles. A l'intérieur de cette famille, l'écrivain apprend les codes, les principes et se choisit des sous-familles à partir de sa culture. La littérature reste une façon personnelle de redire le monde, ou de le recréer pour mieux l'habiter, mais comment le redire ou le recréer quand on ne s'est pas suffisamment nourri des mondes des autres? Les vrais styles, les vraies atmosphères, les vrais personnages des grandes oeuvres qui me sont parvenues en français, alors que la plupart ont été écrites dans d'autres langues, me laissent, au plus profond de moi, une certaine musique que je me remets en tête chaque fois que je tente de chanter dans ma solitude choisie. J'écris en présence des ombres, elles ne m'écrasent pas, non, elles me rappellent toujours que dans ce domaine la barre est déjà si haute que chaque individu qui choisit d'y apporter sa touche doit se dire toujours qu'on le surveille de là-haut. La culture me sert de lumière et me rappelle à l'humilité.

- L'Amérique latine dans votre écriture...

L'Amérique latine s'est imposée à partir d'un moment, avec Jorge Luis Borgès, comme le lieu de la revitalisation de la littérature, là où l'Europe a engendré un imaginaire nouveau, à la dimension de la tragédie qui s'est jouée dans ce coin de la terre. J'ai personnellement découvert un peu tard les écrivains latino-américains, mais je les ai découverts dans des conditions idéales, c'est-à-dire en les lisant pour certains dans les lieux de leur création. Ainsi, ai-je lu Lezama Lima et Alejo Carpentier ou Reinaldo Arenas en me baladant dans les rues de la Havane, Carlos Fuentes dans les rues de Mexico... J'avais l'impression alors que des pages, de leurs magnifiques pages, s'échappaient un parfum durable, si durable, qui se coagulait dans ma tête en un écho puissant. Je compris que je venais de trouver une famille, ma famille, dans la mesure où les tragédies politiques et sociales que mon propre pays me proposait comme lieu de l'écriture s'étaient déjà jouées et se jouaient toujours dans une plus grande complexité dans tous les pays de l'Amérique latine, d'Haïti au Chili en passant par Cuba. Là-bas, je suis chez moi. Cela se sent dans mes textes actuels, j'écris en tissant des lignes vers ces mondes-là.

- Le sort fait à l'identité dans le roman *Place des Fêtes*.

Si je devais répondre à cette question en peu de mots, je dirais ceci: quelle identité pour celles et ceux qui naissent aux marges d'une société, grandissent aux marges pour moisir aux marges? La marginalité qui n'est pas choisie, qui s'impose comme le verdict brutal devant le destin, est le pire des ghettos. Dans *Place des Fêtes*, j'ai tenté de rendre digeste cette amère pilule qui coule dans les veines de toute une génération mise en catalogue, frappée d'une étiquette: banlieue. J'ai tenté de faire parler des stigmates pesants, j'ai tenté de donner la parole à de si vilaines plaies.

- Parlez-nous de l'aventure d'écriture qu'a été votre dernier roman, *La fête des masques*.

L'écriture de chacun de mes livres, roman ou essai, a toujours été une aventure. Je suppose que cela n'est pas original, tous les auteurs diront la même chose. Mais pour *La fête des masques* en particulier, le défi était grand: dire en relativement peu de pages un drame intime qui recoupe le drame d'une nation, le faire à partir d'un style classique, sans oublier, au-delà des symboles, de rendre le tout lisible. Aujourd'hui, je ne me rappelle qu'une chose: la jouissance qui a accompagné l'écriture de ce livre, la jouissance issue de l'inquiétude même, car, à aucun moment, la puissante envie ne m'avait rassuré sur l'issue de l'acte. C'est l'incertitude qui me faisait jouir.

- Votre regard sur Naipaul.

Naipaul, ce grand écrivain, me parle davantage par ses déclarations qui expriment à la fois sa douleur et un souci de provoquer. J'entends par provoquer une façon condensée de rendre péremptoire une vérité partielle, dans le souci de choquer pour susciter la réflexion. Dans ce sens-là, je crois que cet écrivain, qui est allé puiser dans ses blessures la force de son propos, est un maître ou devrait l'être pour une partie des écrivains de ce monde. Que le vaincu gneignard arrête ses ridicules gesticulations pour regarder froidement les logiques du monde, les grands principes de l'histoire, et il pourrait comprendre les raisons de sa défaite et peut-être les possibilités de sa résurrection. Le regard au vitriol de Naipaul sur le monde vaincu m'a à partir d'un moment servi d'un éclairage nouveau. Heureusement qu'en littérature on est libre d'aller chercher ses pairs et ses pères - mères où on a senti battre librement son coeur. Naipaul pour moi, c'est un pair - père.

[Littérature](#) : Sami Tchak par morceaux choisis

<http://www.songo.org/article.php?sid=344&thold=0>

LE PARADIS DES CHIOTS

Le paradis des chiots, de Sami Tchak
Par Yves Chemla

publié le 22/09/2006

Roman polyphonique, le dernier opus de Sami Tchak, libère la parole des plus dimunis et « donne corps à ce qui d'ordinaire ne fait pas sens pour tous

Entre l'ombre et la lumière, l'œil détecte difficilement la zone indistincte, le bord, qui demeure dans l'invisible. C'est là, dans cette sorte de non-lieu, que l'on situait les Limbes, où se retrouvent les âmes des enfants morts. Et les mots manquent pour en parler, alors que tant de récits courent, sur les Enfers et sur le Paradis. Sami Tchak y est entré, et, dans la continuité de ces rares textes, tels *La Gana*, de Jean Douassot ou *Legarçon*, de Richard Morgiève, qui parviennent à mettre sous le regard du lecteur l'univers des enfants maltraités, il montre que loin de se révéler atrophié, celui-ci se distingue par la part de l'imaginaire qu'il recèle et qui leur permet d'échapper à l'abjection. L'horreur mise à jour est celle d'une vie que les protagonistes jugent presque normale et naturelle. Singulière littérature que celle qui consiste à donner au lecteur la représentation de l'intime de ceux qui sont les " marginaux ", les " jetables ", les " enfants des rues ", considérés comme les confins de l'humanité, et dont le vécu est perçu par le lecteur depuis un regard éloigné. Kangni Alem évoquait naguère la méthode de Tchak qui consiste à " piéger le lecteur dans sa jouissance de l'horreur ". Il semble cependant que même ce registre soit dépassé dans le dispositif du *Paradis des chiots*. Sans devenir des héros, les personnages marginaux, la plupart du temps, objet d'un regard littéraire qui découpe leur seule manifestation dans l'espace, deviennent ici les acteurs d'une histoire qui les dépasse, et qu'ils tentent de rattraper par tous leurs maigres moyens.

C'est d'abord le fait de relayer la parole des démunis par le procédé du roman polyphonique qui est ici mis en scène. Comme le peintre Constanza Aguirre, auteur des tableaux de la série *Anonymes, oubliés, disparus, apparus (1)*, confère aux êtres l'espace de leur apparition, mais aussi l'intériorité de leurs passions, et à qui Sami Tchak rend hommage, l'auteur fait des acteurs les porteurs de leur propre parole. Trois personnages racontent un écheveau d'histoires, de rencontres, de moments lumineux, mais aussi d'échecs, de relations amoindries, de rendez-vous manqués avec eux-mêmes et avec les autres : Ernesto, le garçon, Linda, sa mère, et El Che, sorte de père adoptif de la précédente, qui reporte sur elle l'affection pour une enfant qu'il a eue avec sa belle-sœur. Dans ces paroles entrecroisées et relayées - un des interlocuteurs se prénomme Sami, l'autre Oscar, comme le frère d'El Che - se lève l'envers de toute société digne de ce nom, un envers qui cependant la constitue aussi. La présence en creux de cet interlocuteur installe précisément la dénonciation de la surdité habituelle à l'égard des démunis comme une défaillance de l'universalisme courant. Il faut entendre ces histoires, mais il faut aussi veiller à les rendre intelligibles, à faciliter la distinction dans le texte des postures langagières des interlocuteurs. C'est par là sans doute que le roman de Sami Tchak touche à la grandeur. Sociologue, auteur à ce titre de plusieurs études consacrées à des populations enfermées dans les plis de la prise de parole, il en mesure aussi les limites et sait que le chemin de la fiction rend possible la redistribution de ces paroles en obligeant à les entendre.

Ce qu'elles disent est insoutenable : le désastre est entier, d'autant que ces porteurs de paroles témoignent de leur conscience de celui-ci. Ainsi Ernesto, lors de ses voyages dans la folie, ou de l'évocation du désamour de sa mère ou de sa haine à son égard, comme elle-même de ses dérives, et de sa volonté d'assumer son corps et sa sexualité. Les champs du désir prennent pied dans cet élan de la survie, et expriment justement le refus de se laisser assimiler à la caractérisation extérieure infra-humaine. Lorsque Ernesto devient chiot, c'est aussi, dans son récit, avec l'extrême conscience de ne pas en être un, totalement. La seule permanence qu'ils parviennent à élaborer est justement celle de la réversibilité des paroles et des changements successifs de signes, comme si c'était pour eux la seule possibilité de résistance qui leur était offerte, et que le narrateur ultime mettait en mots, dans une langue à la fois somptueuse et dérisoire, qui s'empare de tous les registres - du plus trivial au sublime - comme de tous les lexiques, du caniveau au scientifique. Rien n'est plus interdit, puisque la cohérence sur laquelle s'appuie une société qui se décrit comme policée et brillante cherche à occulter justement son revers, ces limbes que les habitants nomment par dérision El Paraiso. Et justement, cette société de la brillante est perçue à partir de ce qu'elle n'est pas, par bribes, devenant elle-même la marge des bidonvilles. C'est que d'emblée la parole qui se voudrait policée est de fait enfermée dans le conformisme et dans le manque à vouloir dire, ce qui serait ici, à l'échelle d'un pays, d'un continent, le signe même du déséquilibre, ou, à tout le moins, de l'hypocrisie, sa sœur malingre. " C'est fou, le pays " répète Ernesto, et il est bien une manifestation de cette folie. Mais il le sait, et il vit cette folie de l'intérieur, ce qui est le véritable ressort de la tragédie. Ceux qui choisissent de s'installer dans ces marges, comme El Che, et de résister à

l'appel du vide le font au prix de la déprise totale de soi et de l'emprise sur l'autre, ce qui témoigne aussi de leur échec.

Alors demeure une pure incertitude : c'est au lecteur de faire lien entre les récits, c'est lui, l'exclu de ces prises de parole, qui devient le centre de ces histoires à la fois lourdes par leur charge affective et ténue par la compréhension qu'il tente de se construire, car il ne saurait non plus accorder une confiance entière à ce qu'il lit, tant les signes sont mouvants. Telle est bien la marque des anonymes, ces énigmes vivantes qui prennent sens avec leur disparition, visages reçus de ceux qui ne sont plus et dont l'histoire sera toujours incomplète. Supervielle, on s'en souvient, était fasciné par l'Inconnue de la Seine, dont le masque mortuaire est la seule trace qu'elle fut. La très grande force du *Paradis des chiots* est bien dans cet entrebâillement sur l'énigme : donner corps à ce qui d'ordinaire ne fait pas sens pour tous, tout en laissant en suspens la question centrale, qui est de savoir ce qu'on en fait.

La composition impeccable du roman, malgré le caractère sériel des titres de chapitres (*Ernesto raconte, Linda raconte, El Che raconte, Ernesto raconte*) qui sont déclinés par numéros d'ordre, apporte peut-être un début de réponse, en son centre, la huitième intervention de Linda : " j'ai réussi à nous maintenir en vie ". C'est cela, véritablement, l'énigme.

Sami Tchak, *Le paradis des chiots*, Paris, Mercure de France, 2006. 17€

1. www.anonymesexpo.org

Source : http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=4572

Enfants perdus sans collier par Delphine Peras Lire, octobre 2006

Ernesto est un gamin des bidonvilles: un roman dur et sans concession sur l'exploitation et la misère.

Attention, âmes sensibles s'abstenir. Amateurs de prose pépère, vous pouvez vous aussi passer votre tour. Sans blague, il faut avoir le cœur bien accroché et l'esprit large pour aborder ce livre sombre, cru, cruel, craché par son triste protagoniste: Ernesto, un mioche totalement livré à lui-même quand il n'est pas battu par sa mère. C'est surtout lui qui parle dans ce cinquième roman du Togolais Sami Tchak, 46 ans, sociologue à Paris, auteur notamment de *Place des Fêtes* ou encore *Hermina*.

Petit d'homme «faiblard» et pleutre, Ernesto raconte le quotidien tragique des enfants d'El Paraíso, bidonville d'Amérique latine, dans un pays quelconque, ici nommé Eldorado comme il se doit. Comment peut-on vivre dans cette antichambre de l'enfer, où «la mort et la maladie se sont installées en reines», où la misère annihile le moindre sursaut de dignité? On n'y vit pas, on y survit, entre la faim et la peur, les vols et les viols, l'humiliation et la souffrance, dans une cabane qui offre à peine un toit pour dormir. Le débit saccadé, la folie proche mais la candeur chevillée au corps, Ernesto dit tout cela: la décharge comme seul garde-manger, l'aubaine d'une virée au Sheraton «dans le lit d'un généreux Amerloque», les flics qui en profitent, les nombreuses «gamines mères, entre douze et quatorze ans», Laura la maigrichonne dont «les garçons adorent barboter dedans». Tous ces enfants traités comme des chiens... Et qui ne se passent rien entre eux, telle cette terreur de Riki, gamin «maigre et court», sadique au possible, qu'Ernesto craint particulièrement. Linda, sa mère, prend aussi la parole, pour dérouler à son tour le fil d'une vie plongée dans la fange, avec la prostitution comme unique viatique. Mais il y a quand même El Che, seule figure d'adulte un tant soit peu affranchie du cynisme ambiant. Et il y a quand même l'espoir, ne serait-ce que de continuer à vivre, à boire, à baiser. A rêver par-dessus tout. Grosse claque que ce livre chauffé à blanc et au sang, porté par une violence extrême et une sexualité exacerbée. Erratique, impudique, parfois insoutenable, la logorrhée des narrateurs met à nu une réalité que Sami Tchak a forcément approchée de près pour l'évoquer de façon aussi viscérale.

<http://www.lire.fr/critique.asp/idC=50427/idR=218/idG=3>

Le paradis des chiots Sami Tchak MERCURE DE France 222 pages.
Prix : 17 € / 111,51 FF.

Le paradis des chiots

Sami Tchak, Mercure de France, 222 pages, 17,00 €

Quelque part en Amérique du Sud, dans le bidonville d'El Paraiso, un quartier de Ciudad Bolivar, Ernesto, quatorze ans mais en paraissant dix, vit avec sa mère Linda, lui se prostituant à de riches Américains à l'occasion dans le Sheraton du centre ville, elle sur le trottoir de cette même ville. Ernesto raconte son histoire à un certain Oscar, qui l'enregistre et le filme. La loi de la rue est celle de la violence, du sexe et de l'humiliation, ainsi les rapports avec d'autres gosses des rues, encore plus misérables que lui car n'ayant pour certains ni mère ni toit où dormir : Riki qui le bat, lui pisse dessus et le viole à l'occasion, Laura qui couche avec lui, et aussi avec Riki, et un troisième enfant, le chef de tous ceux-là, Juanito, qui les terrorise tous, ou encore Gaby, dont une jambe a sauté sur une mine. Tous vivent parmi et comme des chiens, avec la troublante candeur d'enfants livrés à eux-mêmes et qui ne connaissent que cette vie-là. Une deuxième série de monologues constituent l'histoire que raconte Linda, la mère d'Ernesto, qui dès douze ans ne pense qu'au sexe, se fait violer à quatorze, et qu'un nommé El Che prend sous sa protection à la mort de sa mère, tâchant sans trop y parvenir de la garder à l'écart des voies de la prostitution. Les monologues suivants sont ceux du Che qui raconte son histoire d'amour avec sa belle-sœur Lidia, et l'enfant qu'il a eu avec elle, Lisa, puis son exil loin de son pays du fait que son frère, député, l'en a chassé. Dans la dernière partie, Ernesto reprend la parole, et poursuit l'évocation de sa vie d'enfant des rues, notamment sa rencontre avec une peintre nommée Lucia chez qui il passe une nuit avant qu'elle l'habille et lui donne de l'argent, et celle d'un autre enfant, Artemiro. Le livre est extrêmement riche et foisonnant, et le résumé ci-dessus n'en retrace que les axes essentiels, sans en épuiser la lecture. L'auteur fait preuve d'une grande virtuosité, tant dans l'agencement des scènes, les indices et thèmes qui se répondent de part et d'autre des quatre séries de monologues (par exemple les substitutions : El Che qui voit Lisa et Lidia en Linda, ou Lucia qui voit son frère en Ernesto, les rêves d'Ernesto qui répondent à certaines scènes vécues par El Che, etc.), que dans l'écriture elle-même, à la fois âpre et colorée, fluide, ample et nerveuse. Le monde qu'il nous décrit est d'une extrême violence : le sexe, les rapports de domination et d'humiliation sont omniprésents, et le corps dans ses fonctions organiques les plus basses tient une grande place. La langue quant à elle restitue évidemment le côté ordurier et violent des scènes rapportées. Il arrive parfois que l'on pense à Chamoiseau dans l'aspect coloré et charnu, toujours bien rythmé, de la phrase, ou la personnification très imagée des propos de chacun, ou encore à Fleischer dans l'omniprésence du sexe et les substitutions des personnages. Cet amalgame donne en tout cas quelque chose de très fort et réussi, un livre violent et nerveux, non sans humour par moments, qui génère un intense plaisir de lecture.

Christian Garcin

Initiales, le 15 décembre 2007

<http://www.initiales.org/Le-paradis-des-chiots.html>