
**Écriture fragmentaire : pour un renouvellement de l'esthétique
littéraire dans *La Fête des masques* de Sami Tchak**

Ayaovi Xolali Moumouni-Agboke*

Résumé

Dans cet article, j'explore, dans le cadre de la sémiotique, comment Sami Tchak, à travers un effort d'écriture débarrassée des canons classiques, a donné une liberté de ton ainsi que l'éclatement de la structure comme élément supplémentaire de signification dans *La Fête des masques*. Dans le roman, l'auteur s'engage dans la pratique d'une écriture nouvelle, caractérisée par le brouillage énonciatif, la rupture du style balzacien, la violence scripturale, l'espace incertain et surtout la caricature des figures politiques. Ce faisant, l'auteur rend explicite sa préoccupation face au modèle classique européen et s'affirme comme partisan du renouvellement de l'esthétique littéraire africaine.

Mots-clés : Écriture fragmentaire, renouvellement, esthétique littéraire, démaîtrise, déconstruction.

Abstract

This paper will, in the light of semiotics, explore how Sami Tchak, through an effort to write free of the classical canons, has given freedom of tone as well as the breakdown of structure as an additional element of meaning in *La Fête des masques*. In this novel, the author adopts a style of a new writing, characterized by the enunciative blurring, stepping away from the Balzacian style, depicting scriptural violence, doubtful setting and especially making caricature of political figures. Thus, the author makes explicit his consideration for the European classical model and portrays himself as a proponent of the African literary aesthetics renewal.

Keywords: Fragmentary writing, renewal, literary aesthetics, clumsiness, deconstruction.

Introduction

* Université de Lomé, robertagbok@yahoo.fr

La littérature est à la fois une pratique idéologique, s'inspirant des faits sociaux, est un univers de créations autonome. Les années 1970-1980 ont mis au jour, au sein de la littérature africaine, une tendance plus marquée chez bon nombre d'écrivains qui ne mettent plus l'accent sur les valeurs idéologiques des œuvres, mais sur les complexes narratifs qui rendent plus dense la littérature africaine. Conçu sur le modèle classique européen avant les indépendances, le roman africain francophone, va, comme par enchantement après les indépendances (à partir de 1968), amorcer une nouvelle phase, celle des nouvelles écritures africaines. De Ahmadou Kourouma avec *Les Soleils des indépendances* (1968) en passant par *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuen (1968) et plus tard Henri Lopes avec son œuvre *Le Pleurer-rire* (1982), l'écriture du roman africain semble prendre le coup de cette volonté déterminante des romanciers africains à jouir d'une liberté créatrice qui décentre l'écriture classique. Le roman africain de la postcolonie subit non seulement une mutation thématique, mais aussi cesse d'être la copie fidèle du roman français, donc du modèle balzacien dont il est descendant.

La quête de nouvelles structures narratives transgressives, l'éclatement des systèmes narratifs et le bouleversement des codes langagiers favorisent une nouvelle démarche scripturale qui fait naître un genre hétéroclite qui deviendra plus loin hétérogène. C'est pourquoi, Laurent Jenny estime que : « Vis-à-vis des modèles archétypes, l'œuvre littéraire entre toujours dans un rapport de réalisation, de transformation ou de transgression » (74). Alioune Tine conçoit alors le travail de l'écrivain comme une quête qui a consisté à « aménager dans le roman qui est une forme typiquement occidentale, un genre qu'on pourrait qualifier de roman africain » (107). Les romanciers, à travers cette écriture polymorphique et personnalisée, se doivent de restituer le réel dans l'irréel, de parodier les boursoufflures des présidents despotes. Bref, ce sont les écrivains de la « postcolonie » (Mbembe), surtout ceux en situation d'exil à l'instar de Sami Tchak (*Hermine*, 2003 ; *Place des fêtes*, 2001) ; Kossi Efoui (*Fabrique des cérémonies*, 2001) ; Abdouhraman Wabéri (*Cahier nomade*, 1996) qui vont ériger cette pratique en modèle, dans le roman négro africain en inscrivant leurs récits dans le renouvellement de l'esthétique littéraire. C'est à la confluence de ces sollicitations que se situent la plupart des œuvres romanesques de Sami Tchak qui, pour reprendre le mot de Papa Samba Diop (54-61), contourne volontiers le territoire habituel de l'écriture

francophone subsaharienne⁶⁷. Quelles sont les implications de cette nouvelle approche scripturale dans la vie littéraire ? Par quels procédés d'écriture Sami Tchak renouvelle-t-il l'esthétique littéraire dans *La Fête des masques* ? Quelle peut-être la symbolique de cette écriture de Sami Tchak ? Afin de ressortir les différents contours de notre thème, nous appuyons notre analyse sur la théorie narratologique inspirée de Gérard Genette et sur certains travaux de Sélom Gbanou (2004), de Justin Bisanswa (2007) et de Achille Mbembe (2000) et l'organisons en trois parties que sont le choix de l'informe, le choix de l'éclatement du sens pour donner du sens et enfin l'expression du renouvellement esthétique littéraire dans l'œuvre.

1. Le choix de l'informe

Le roman tchakien est une compilation de techniques narratives. Le mode narratif chez Sami Tchak, étant complexe, aboutit à l'informe. La technique de l'informe ou le fragmentaire n'est pas une originalité dans les œuvres du romancier togolais. Selon Sélom Gbanou (3), elle a acquis ses lettres de noblesses avec *L'Apologie de la religion chrétienne* de Pascal (1670), a pris, depuis lors, la dimension d'une rhétorique allant du « Partiel au Tout » ou encore visant le « Tout par le Partiel » qu'un bon nombre d'écrivains, tels Marguerite Yourcenar, Robert Musil, Francis Ponge, Marcel Schwob, etc. pratiquent avec bonheur. Sami Tchak rejette les modes traditionnels de l'écriture romanesque (analyse psychologique, constitution de personnages « vrais », recherche du réalisme et de l'illusion du réel, fait éclater le récit, multiplie les niveaux de narration. Dans *La Fête des masques*, que ce soit au niveau de l'énonciation, de la diégèse de la narration, du narrateur, du personnage, de l'espace physique, du temps du récit et des jeux du langage, nous constatons que l'œuvre se situe dans le contexte de la littérature postcoloniale et ses critères d'authentification. Ainsi, la technique narrative adoptée par Sami Tchak dans son roman est une technique tordue qui rompt avec celle du récit traditionnel. Le récit se caractérise par le texte fragmenté avec la pratique des analepses, le brouillage de la source d'énonciation et des personnages non identifiables.

⁶⁷ Dans cet article, Diop estime que les œuvres de Sami Tchak (*Place des fêtes*, *Hermina* notamment) sont des « exemples les plus réussis d'une création- par un auteur africain – d'un espace imaginaire où la terre d'origine est à peine perceptible dans la microstructure du récit. » Il reconnaît en outre la présence d'un « contenu subversif ».

1.1. Un récit fragmenté et la pratique des analepses

En littérature africaine, les nouvelles techniques narratives désignées de « nouvelles écritures africaines » par Séwanou Dabla (1986) naissent avec les indépendances. Sami Tchak adopte une technique de réflexivité. L'intrigue constitutive de *La Fête des masques* ne suit pas la courbe régulière de linéarité contenue qu'on a observée dans les romans classiques. Un héros omniscient et omniprésent en quête d'un idéal est identifiable à tous les niveaux. Et comme l'estime Kadjangabalo Sekou (2006) : « La mémoire brisée de l'individu traumatisé par une vie en miettes, ne peut se construire dans une œuvre linéaire ». Nous assistons, dans le cas de *La Fête des masques*, à une présentation en lambeaux des archi-récits du roman. L'intrigue est en fragments, morceaux à reconstruire. Le renouvellement structurel du roman se manifeste surtout par le renoncement à l'histoire linéaire racontée d'un bout à l'autre. Par ailleurs, les analepses sont appréhendées comme des retours en arrière. Autant le roman progresse, autant l'écrivain fait des flash-back sur des événements antérieurs qui ont certainement de l'impact sur le présent des personnages. Dans *La Fête des masques*, les va-et-vient que le narrateur fait entre le récit central c'est-à-dire la vie de Carlos et tout ce qu'il charrie comme passé et les deux récits secondaires étayent ce procédé de rupture et de continuité dans l'œuvre. Ainsi, les analepses ralentissent le rythme du récit du roman et traduisent par leur récurrence le mouvement erratique des personnages postcoloniaux. L'errance textuelle s'acclimate aux procédés qui brisent la linéarité du texte et provoque le brouillage de la chronologie. Ambroise Téko-Agbo estime que la raison d'écrire qui se dispose : « ... dans le plaisir d'écrire auquel a sacrifié l'auteur, cultivant avec enthousiasme la veine de l'innovation au point de produire une œuvre dans laquelle la confusion demeure l'autre à quoi mesurer la monde » (103-104). De plus, ces analepses ont une valeur explicative et permettent d'expliquer dans le présent la psychologie d'un personnage à partir des événements de son passé.

1.2. Une chronique éclatée

La mise en fragments de la chronique par Sami Tchak révèle notamment l'écriture fragmentaire de ce dernier. En effet, l'ordre de la narration est le rapport entre la succession des événements dans l'histoire et leur disposition dans le récit. Dans *La Fête des masques*, une histoire

enchâsse continuellement une autre. Dans son univers fantasmagorique, l'auteur démantèle la linéarité de la chronologie des événements rapportés. En effet, le roman est composé de deux micro-récits qui se greffent sur un récit principal. En réalité, c'est Carlos qui entreprend de raconter tout ce qui a constitué sa vie dès l'enfance jusqu'à l'âge adulte, plus précisément au moment où il commet le meurtre pour ensuite terminer par sa mort dans la lagune : ceci est le récit central. Mais dans ce récit se trouvent insérés deux autres petits récits. Le premier récit présente Alberta et son fils Antonio. Alberta connaît une vie sentimentale bouleversée surtout par de nombreuses déceptions amoureuses avec tous les hommes qu'elle a toujours rencontrés. Son fils Antonio, le seul d'ailleurs qu'elle a eu d'un homme qui s'est plus tard volatilisé après quelques mois de vie commune, est contraint de se réduire en un garçon de rue pour pouvoir aider sa mère à satisfaire les besoins alimentaires avec les quelques sous qu'il gagne ou par mendicité ou par un travail exécuté en ville. Le dernier récit est celui de Carla, sœur de Carlos qui, grâce aux traits physiques très impressionnants, arrive à s'introduire dans les sphères politiques du pays, même à s'imposer devant les personnalités les plus importantes du pays et par-là permettre à sa famille, l'une des plus pauvres de ce pays, une ascension sociale spectaculaire. La preuve en est que Carlos, dans son hôtel, avait beaucoup d'argent dans un pays qui lui est étranger. En dehors de ses principaux récits, se greffent d'autres micro-récits comme la vie en couple Paul – Virginal, père de Carlos et mère de Carlos.

Tous ces récits peuvent être considérés comme des digressions fantaisistes, construits comme des micro-récits dans un macro-récit. La suppression d'un micro-récit de ce macro-récit n'altère pas le contenu puisque ces micros-récits fonctionnent indépendamment l'un de l'autre. L'auteur joue sur des intrusions, des ruptures et des diffractions de toute sorte. Soumettre le roman à une tyrannie linéaire comme l'ont fait les écrivains de la première génération est volé en éclats grâce aux écarts observés çà et là chez ces nouveaux inventeurs de la langue et sa norme. On n'est plus à l'ère de Félix Couchoro, de Mapaté Diagne ou Paul Hazoumé où la linéarité de l'intrigue régissait fortement la pratique de l'écriture. Chaque récit de *La Fête des masques* est un ensemble de fragments éparpillés dans le récit principal de façon sporadique, mais de manière bien travaillée pour que l'ensemble forme un tout homogène, capable de traduire l'imaginaire de l'auteur et aussi saisir l'imagination du lecteur. Le

brouillage de l'ordre temporel dans ce roman contribue à produire une intrigue davantage captivante et complexe et laisse croire que *La Fête des masques* prend une allure d'un roman policier où généralement un meurtre est commis et ensuite une suite d'événements viennent éclairer l'acte posé.

1.3. Le brouillage de la source d'énonciation

L'un des premiers traits distinctifs de l'écriture de Sami Tchak, dans *La Fête des masques*, est la problématique énonciative. Nous remarquons au début du roman une première voix ou un narrateur absent de l'œuvre, mais qui raconte l'histoire. Derrière cette voix se dissimule subtilement peut-être Sami Tchak lui-même. Ou au contraire, il s'agit là d'un narrateur hétérodiégétique, c'est-à-dire un narrateur absent de l'histoire qu'il raconte. Même si l'auteur est absent de l'œuvre, son ombre plane sur l'ensemble de l'histoire qu'il construit avec le concours de ses personnages. La première phrase du texte illustre l'absence d'un vrai narrateur qui raconte les actes des deux protagonistes : « De l'hôtel, à 10h 5, Carlos vit venir comme à sa rencontre un jeune garçon » (p. 9). Le récit, dans un second cas, est relayé par l'un des personnages (Carlos) qui narre toute l'histoire. Le récit hétérodiégétique s'alterne avec le récit homodiégétique, mais qui est souvent ponctué par des interventions du narrateur, c'est-à-dire un récit où un narrateur, présent dans l'histoire comme personnage, la raconte. Alors, le récit, à cet endroit, est dit autodiégétique puisqu'il met en scène un héros narrateur, Carlos étant considéré comme le héros principal de l'œuvre.

L'auteur instaure une polyphonie qui empêche le lecteur de savoir qui concrètement parle. C'est ce qui permet d'insérer, au sein de l'intrigue principale, les événements secondaires qui ne se sont pas de nature à altérer l'intrigue principale. En effet, il y a, tout au départ, un narrateur principalement invisible qui reprend le récit, mais cette instance narrative disparaît en certains endroits de la narration et est substituée par un « je » qui intervient pour raconter son histoire. On se pose alors la question suivante : Qui raconte l'histoire ? Est-ce Carlos le protagoniste ou l'instance racontante invisible ? On ne saurait répondre avec précision car on note donc une polyphonie discursive, un dialogisme et un « je » au sens pluriel. Il y a alors une pluralité des voix narratives, différents narrateurs, qui font rarement un discours unifié. Du coup, l'ambiguïté du narrateur s'installe et se justifie d'avantage par la séquence comme modèle de

narration adopté par l'auteur. C'est pour ainsi permettre un dialogue enrichissant entre les protagonistes du roman. Mikhaïl Bakhtine (1978) pense que l'auteur, en faisant alterner plusieurs voix, joue un rôle actif consistant à entrer en dialogue avec les personnages. Il est une instance qui dirigerait les voix pour produire un effet de sens global. La multiplicité des voix narratives est une façon de refuser l'architecture et la logique du roman classique et a pour mission de permettre à presque tous les personnages secondaires de prendre part au roman, de ressortir leurs points de vue. Elle est selon Bakhtine « une manière de refuser l'impersonnalité du récit traditionnel érigée en critère d'objectivité » (85).

Cette polyphonie ou pluralité des voix narratives est un acte de libération de la parole qui est souvent doublement prise en otage par les centres de légitimation littéraire et par le pouvoir politique postcolonial. Ensuite, l'auteur décrit la visite de Carlos chez une femme rencontrée à la veille. C'est au cours de cette visite qu'un morceau de musique mal choisi déclenche une introspection chez lui. Partant de là, Sami Tchak profite pour ouvrir la page de la vie antérieure d'Alberta. Cette partie constitue l'une des séquences qui n'ait pas de rapport très étroit avec le récit central. De plus, cette musique :

Babylon, c'est la fête au château
On va enfin changer de peau
Les masques sont de trop
Ils n'auront pas le dernier mot (34),

tout au début du texte peut paraître banal et sans sens. Mais, repris tout au long du texte, il est annonciateur d'une information qu'on ne découvre pas à première vue. Ce refrain figuratif est symboliquement fort puisqu'il est un réseau d'étincelles annonçant une situation qui fonde même la trame du récit principal. Il rappelle à Carlos les mauvais souvenirs de la fête où Carlos a été déguisé en jeune fille par sa sœur. On dirait que tout se met dans cette écriture sous le signe de la musique pour annoncer la chute des héros.

2. De la fragmentation du récit au sens

Un texte est toujours au carrefour de plusieurs interpellations, lesquelles sont en fonction du potentiel culturel et intellectuel des lecteurs. Le texte de Sami Tchak laisse entrouverte des brèches d'interprétations qui confèrent au texte un éclatement de sens, une pluralité de sens et le choix du non-sens pour donner du sens.

2.1. L'éclatement de sens du texte

L'éclatement du sens se fonde sur le choix d'un espace vague et d'une écriture de l'épure où l'abandon du référent africain se fait plus volontaire. La voie tracée par Sami Tchak permet de découvrir une littérature qui crée et instaure une autre. Cette littérature ne permet pas toutefois de retrouver les valeurs ou croyances africaines, mais une littérature qui montre que le destin de l'africain ne s'explique aujourd'hui que par un vide qui prend effet des angoisses existentielles et identitaires. Les possibilités de sens de l'œuvre de Sami Tchak ne seront pas le produit des analyses selon un espace étroit parce que certains éléments intra-textuels peuvent se retrouver dans n'importe quel espace géographique. Le sens se fera donc par rapport à la situation socio politique des lecteurs qui n'auront pas forcément les mêmes réalités en partage. Ainsi, on donne plus de poids au sens individuel, sens qui se fait et se défait continuellement. Aussi n'est-il pas permis de voir Carlos s'identifier à sa sœur Carla, surtout que son prénom n'est que la version masculine de celui de sa sœur (Carla – Carlos). Il voudrait vivre comme elle, aimer les hommes comme elle, être d'une apparence physique agréable et bénéficier des mêmes atouts que sa sœur.

L'occasion s'offre à lui de réaliser cet idéal en état de veille, lorsqu'il séduit le capitaine Gustavo, l'homme à tout faire du régime, à l'occasion d'une invitation de fête chez le Suprême. Au moment où Carla les surprend, ne savait-elle pas qu'elle plongeait son jeune frère dans un désespoir qui allait conditionner désormais sa conduite ? Elle s'offre pourtant elle-même à Gustavo au grand désespoir de Carlos. L'on serait tenté de croire que le capitaine ait été dupé. Tout laisse au contraire à croire que non : ce capitaine dans ce roman est un bourreau et un intellectuel qui a rédigé une thèse sur *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar (1951). Hadrien, l'empereur romain, a entretenu des relations homosexuelles avec Antonius. Comme Marguerite Yourcenar, Sami Tchak fonde son récit sur un arrière-plan historique qui est une réflexion lucide sur la fin des civilisations. L'auteur montre le lien qu'il y a entre sexualité et violence et de surcroît fait explorer du coup les sexualités alternatives – homosexualité, sadisme et masochisme – tout en prenant soin de montrer le rapport entre sexualité ordinaire et domination politique et économique. Il serait donc important de reconnaître que l'influence de la sexualité sur

les décisions politiques et économiques est considérable surtout chez les nouveaux dirigeants d'Afrique.

Par l'attitude de Gustavo, homme intellectuel et politique, l'auteur veut montrer la complexité de l'être humain à l'intérieur d'un système. Gustavo avec toute sa densité intellectuelle nous éloigne des clichés habituels sur les militaires. Mais, il évolue dans un système politique qui l'accable. Il est un peu le symbole de tous les intellectuels qui ont, à un moment, critiqué un système politique et qui l'ont ensuite servi. Au-delà de la dénonciation des travers des personnages politiques, l'on constatera qu'ils ne sont pas si différents de nous, ils sont en nous. Sami Tchak dira qu'« il y a en chaque individu un petit maillon d'humain, il y a quelque chose d'universel, nous portons même ce qui nous révolte chez l'autre »⁶⁸.

2.2. Pluralité des sens

La déconstruction se fixe pour objectif non plus la quête de la vérité que transporte un texte, mais plutôt ce qui fait une constante mise en perspective dans la mesure où la déconstruction n'a pas pour but selon Michel Delcroix (320) :

... la recherche d'une cohérence totale. La déconstruction fait éclater le texte, le joue contre lui-même. Déconstruire, c'est mettre en cause des oppositions, interroger des hiérarchies, relever des contradictions et des conséquences. C'est la quête d'une logique aporétique qu'on ne désire pas à proprement parler, expliquer, mais dont on veut surtout rendre compte (...). Au cercle herméneutique, elle substitue le paradoxe, voire l'antinomie, la reconnaissance d'un espace tensionnel où des sens se font et se défont sans cesse...

Le texte est infini et s'ouvre à toutes les manipulations du lecteur. L'écriture offre la possibilité d'un sentier infini où l'aspiration manipule à sa guise l'écrivain puisque l'écriture en elle-même est tentaculaire. C'est pour cela qu'il serait mal aisé de penser un fond solide d'un tel texte dont les interprétations sont continuellement inachevées. La langue est aussi un espace de tous les codes possibles puisque l'écriture s'exprime à travers une langue, et considérée comme le lieu de tous les foisonnements, de tous les registres. Toutefois, l'analyse de *La Fête des masques* montre qu'il s'agit de la situation sociopolitique de la période postcoloniale des pays ex

⁶⁸ Entretien de Boniface Mongo Mboussa avec Sami Tchak, *Africultures*, n°60, 2004.

colonisés. Si la relation homosexuelle entre Gustavo et Carlos a échoué, ce que Sami Tchak montre qu'à l'opposé de l'empereur romain (Hadrien), les hommes politiques africains n'ont pas pu ni jeter le masque de leur profond désir et de faire de Carlos Antonious ; ni se consacrer à la construction et au développement de leurs nations comme l'a fait Hadrien pour sa nation parce que c'est en son temps que Rome a connu sa plus grande prospérité. C'est donc le procès des élites africains en perdition, myopes des idées de nationalisme et de patriotisme et totalement déphasées des nouveaux impératifs basés sur le développement de l'être. La pluralité des sens est le résultat des différentes possibilités de lectures et les probables traductions du patchwork. Et ce sens pluriel ne réside que dans les mots.

Un autre élément producteur de glissement de sens est la tropicalisation de la langue française. Cet événement donne à l'écriture une pluralité de sens selon que l'individu ou le lecteur appartient à une aire géographique et culturelle donnée. A cet effet, on note une indécidabilité pour saisir le sens des écrits des auteurs, imprécision exprimée par Sony Labou Tansi dans ses romans *La Vie et demie* (1979) et *L'Etat honteux* (1981) et que relève Xavier Garnier (20 en ces termes :

Je viens de dire que j'ai écrit mon livre avec le souci de rendre la situation tropicale, tropicale et humaine (...). Il fallait aussi faire jouer, peut-être donner au mot lui-même une « tropicalité », c'est-à-dire lui assumer une polysémie de foudre éclairée à certaines occasions et à d'autres un sens de mono, the immuable. Ainsi « mourir cette mort » ne peut signifier que mourir cette mort alors que tropicalité peut de manière volontairement ambiguë vouloir dire sexe, ou idiotie commise sous les tropiques. « Noir de Martial », par exemple, est une expression-tunnel où passent tous les calibres de sous et de symboles » (11).

2.3. Du non-sens au sens de l'œuvre

L'une des caractéristiques fondamentales des textes postcoloniaux est la destruction de l'unité du réel afin de maintenir béante la brèche d'une écriture dénudée de tout sens. Comme l'affirme B. Bergeron (1990) : « Ecrire les récits fantastiques, équivaut à créer des machines à trous... Les morceaux du puzzle sont là au lecteur de reconstituer » (85), tout le projet littéraire de Sami Tchak se voit aboutir dans *La Fête des masques*, projet littéraire qu'on peut qualifier de « chaos scriptos ». Dans ce roman,

désordre, répétition, violence, bris et débris concourent pour donner, dans un ensemble homogène, un sens à ce paraît du non-sens. De ce fait, le souci de Sami Tchak est de partager son expérience de l'entre deux identitaire avec les lecteurs. En effet, le roman reprend la quête identitaire du protagoniste principal (Carlos), provoquée par la perte de son identité première, un être masculin devenu femme par l'imagination de sa sœur Carla. Ce qui conduit à sa reconquête et surtout guidé par un esprit de vengeance de la source, responsable de sa dépersonnalisation. Carlos, une fois transformé par sa sœur en femme, est devenu une personnalité double : il apparaît chez lui un trouble d'identité. L'on ne saurait définir exactement s'il est une femme ou un homme.

D'emblée, il se crée chez lui une ambiguïté identitaire provoquant la perte de son identité première. Sami Tchak, en choisissant de le tuer à la fin du roman, ne tue en fait que les deux identités contraires qui gisaient en lui. Ceci illustre si fort la condition de vie de l'africain et des écrivains africains surtout, en situation d'exil. L'appartenance à deux mondes (l'Afrique et l'Occident) à la fois provoque une tension constante entre les acquis de ces mondes, l'un cherchant à surplomber l'autre et vice versa. La mort de Carlos est la preuve d'une non-appartenance exclusive ni à l'un ou à l'autre monde. Mais il montre qu'il appartient désormais à ces deux cultures et doit reconnaître que ces deux espaces l'habitent, même s'il tente de résister. Ceci se justifie également par le passage : « Rêvant déjà de retrouver peut-être, là-bas existe. José Lezama Lima et Reinaldo Avenas sur la terrasse de Marguerite Yourcenar les trois entraînés de deviser sur les turpitudes du monde... avant l'entrée dans ce paradiso qui saura réconcilier tous les contraires » (32). » Le métissage culturel dont a prôné certains écrivains de la première génération refait surface et montre que l'africain d'aujourd'hui est un individu qui ne peut s'enraciner seulement dans sa culture, mais reste aussi ouvert à d'autres manières de vie, autres que les siennes.

Pour Sami Tchak, la langue⁶⁹ est en outre le truchement par lequel l'individu se dépersonnalise vis-à-vis de son identité sinon, que peut bien signifier cette assertion : « Lui qui avait toujours pensé par la langue allait

⁶⁹ Ici la sémantique du mot « langue » renferme des ambiguïtés. Dans le contexte des études postcoloniales, la langue définie comme l'ensemble des unités du langage parlé ou écrit propre à une communauté et non comme l'organe de dégustation des aliments, reste un élément indispensable.

découvrir la vraie saveur de la mort » (32). D'abord, la perte de sa langue est symbolique de la perte de son identité ; ce qui a été le cas de presque tous les africains sevrés prématurément de leurs langues maternelles menant ainsi à la mort de l'identité première africaine. Ensuite, l'emprunt d'une langue étrangère n'est pas aussi garant de son bon usage surtout comme le dit Abdellatif Laâbi (1990) : « Une langue prêtée à un taux exorbitant » (24). Et pour l'africain en situation diglossique, il tue cette nouvelle langue pour en créer une nouvelle qui ne serait ni la première ni la seconde. Sami Tchak (2001) dans son roman *Places des fêtes*, résume cette situation diglossique de l'écrivain africain en ces termes :

Mais est-ce que je vous ai dit de quoi je vais parler ? Non ? Pardon, j'avais cru l'avoir déjà fait. Eh bien, il s'agit des vies sans horizon. 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, des petits prêts à s'en aller ramper leur destin où ils peuvent. On ne peut que la raconter dans tous les sens parce qu'elle n'a aucun 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 » (9).

L'africanisation voire la tropicalisation de la langue empruntée est aussi une manière de la perte identitaire. En somme, *La Fête des masques* est le reflet de l'africain double, partagé entre l'originalité et l'emprunt, entre un monde connu et un autre moins connu. La mort de Carlos est le symbole de la fin de la querelle entre les deux identités.

3. Pour un renouvellement de l'esthétique littéraire

Le renouvellement de l'esthétique littéraire dans le roman africain postcolonial s'opère par une écriture d'automatisme. L'écriture automatique développée par les surréalistes consiste à écrire tout ce qui vient à l'esprit, en diminuant le plus possible le contrôle de la raison ou de l'esthétique, et à donner ainsi la parole à l'inconscient. Ainsi, l'écrivain africain de la postcolonie, en l'occurrence Sami Tchak, adopte une écriture qui n'est pas nouveau dans la littérature en général. Au XIX^e siècle, la littérature française portait notamment les marques d'une « conscience lucide » à travers les textes des écrivains comme Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud, etc. Ces textes portent cette conscience, cette rupture ou coupure épistémologique : ils sont un lieu de transformations des formes

lucidement perçues par les auteurs eux-mêmes. Georges Ngal (1994, 17), rappelons-le, utilise la notion de « coupure » qu'il définissait comme la conscience que les écrivains d'une tranche temporelle donnée peuvent avoir, dans leur rapport spécifique aux langages romanesques, poétique, etc. Mais la littérature en tant que texte, marque la même conscience par le phénomène de distorsion à en croire Bernard Pivot (1994) : « ... Lewis Carroll raconte une histoire (tale) de queue de souris (tail) et l'histoire se rétrécit, se contorsionne et adopte la forme souple d'une queue de souris, liant indissolublement le jeu de mot et le jeu de graphie ... » (17). On peut donc affirmer, à partir des propos de Pivot, que les créations lexicales sémantiques, langagières, les distorsions grammaticales et syntaxiques ou les brisures narratives ne sont pas des phénomènes nouveaux en littérature française. Mais en littérature africaine, il s'agit des éléments nouveaux usités par certains écrivains afin de rompre avec le style traditionnel du récit. Ainsi, le renouvellement esthétique chez Sami Tchak réside dans la déconstruction, la démaîtrise et par des personnages aux identités multiples.

3.1. La déconstruction dans *La Fête des masques*

Attitude philosophique en Occident, la déconstruction est associée aux travaux du philosophe français Jacques Derrida et s'enracine dans la pensée de Friedrich Nietzsche et Martin Heidegger. Elle servira à caractériser, en Amérique du Nord, un certain courant de la critique littéraire. Pour Joseph Paré, le *télos* de la déconstruction est la remise en cause du logocentrisme de la tradition philosophique puisqu'elle vise, en tant que courant critique, à élaborer un « ensemble de méthodes d'approche des textes, un ensemble de stratégies textuelles destinées pour une large part à mimer les tendances logocentriques qui sont les nôtres... » (63). Cette définition vise à montrer que la déconstruction est une technique ou une nouvelle approche du texte qui se fonde sur le postulat de Malcolm Broadaway selon lequel « Nous nous trouvons à l'ère du signifiant flottant, ou le mot n'adhère plus à l'objet, ou nulle force ne peut nous être d'aucun secours, nous découvrons le monde de la parodie du pastiche du questionnement et de la citation » (35). Il n'y a pas dans le texte de l'auteur une vérité absolue à trouver et à établir comme une vision complète. Le mot devient plus flottant et ne se fige pas dans une

connotation canonique. Il revient au lecteur de se forger un sens à travers ce qui paraît être non-sens proposé par l'imagination de l'auteur.

L'enjeu principal de la pratique déconstructiviste serait donc la destruction (ou le déplacement), de la totalité du système des valeurs qui porte l'opposition classique. A travers la négation de la classique distinction entre parole/écriture, la pratique déconstructiviste va montrer que la parole et l'écriture, loin de s'opposer, constituent des formes particulières d'une archiécriture. Si la déconstruction n'est pas une simple destruction, mais plutôt une démarche qui tend à rationaliser une autre approche de la réalité qui ne peut plus se faire de manière structurée, intégrée et rassurante mais de façon déstructurée, on peut considérer que certains mises en forme esthétique du romanesque post-colonial trouvent dans la perspective déconstructiviste un cadre qui permet d'examiner la manière dont est rationalisé l'irrationnel.

Dans *La Fête des masques*, l'expression non-sens paraît plus spécifique à travers les textes de l'œuvre qui ne sont que des présomptions de sens. Il faut, pour découvrir un sens, décoder le texte afin d'accéder à une compréhension personnelle. Le narrataire tente de rationaliser l'irrationnel. Il s'agit donc pour le lecteur de faire ce qu'on peut qualifier de « la delecture créatrice ou itinéraire de la méprise » selon l'expression de John Rogers Searle (2004, 60). Ainsi, dans *La Fête des masques*, l'objectif de vengeance de Carlos n'est nullement perceptible à première vue. C'est après analyse que le lecteur parviendra à établir le parallèle entre le désir de vengeance et le meurtre causé par le protagoniste Carlos. En fait, le meurtre n'est que la résultante d'une vie antérieure profondément bouleversée, faite de frustration et d'angoisse à l'égard du sexe féminin. On dirait que depuis l'incident de la fête chez le souverain Suprême, les événements ont excité la haine de Carlos et qui s'est décidé de se venger de sa sœur, mais comme il était dans l'incapacité, il s'est résolument engagé à régler ses comptes à celle qui réveillerait les démons endormis en lui. Sami Tchak aurait pu dès l'incipit de son roman, montrer un Carlos reprenant sa vie antérieure bouleversée, pour ensuite conduire le lecteur à découvrir la conséquence de tout ce tort que la vie lui a fait. Un fait essentiel est que Carlos identifie des fois Carla à Alberta. On en vient à s'interroger si Alberta n'est pas sa sœur. On peut alors dire que l'écriture n'est pas une imitation servile de l'expérience sociale. Elle l'a détourné de son sens logique pour créer selon Ambroise Têto-Agbo « l'effet du texte »

(103-104), cet effet qui organise le sens et qu'on découvre dans la quête du sens, dans le jeu avec les formes des images.

3.2. La démaîtrise

La démaîtrise selon Joseph Paré se définit généralement par rapport à « la position de celui qui possède ou domine... » (47). Sur le plan philosophique, la démaîtrise est liée à la dialectique du maître et de l'esclave (l'esclave qui devient le maître et le maître l'esclave). La démaîtrise pourrait être comprise comme la perte de la maîtrise ou, de manière approximative, comme la dépossession, l'aliénation. Sous cet angle, elle serait la position contraire de la maîtrise. A l'opposé de la maîtrise, elle est la position de celui qui ne possède plus et qui ne parvient pas à dépasser le moment négatif de la dépossession (48). Elle est la marque d'une aliénation et surtout la preuve d'un déphasage de celui qui n'a plus la possibilité de se prévaloir des attributs qui avaient été les siens dans une situation antérieure. La démaîtrise, en tant que philosophie, repose sur la démarche scripturaire et la mise en forme esthétique. Elle souligne nettement le malaise profond dans lequel se trouve plongée la société africaine post-coloniale. Elle indique aussi la nécessité de procéder à une nouvelle « invention » de l'Afrique en raison même des nombreuses frustrations secrétées par la période post-coloniale. Selon Roland Barthes (1973), l'acte d'écrire peut procurer à l'écrivain une jouissance d'ordre esthétique profonde de la liberté. Le texte littéraire, contrairement à certaines conceptions, ou présupposés, est loin d'être une entité close autour de laquelle gravite un contexte observable à distance. Même si, en écrivant l'on exprime son intention, il n'a pas une totale autonomie, il n'est pas souverain de son dire : l'œuvre littéraire garde un rapport d'extériorité mais d'intrication du contexte général. Ainsi le roman d'après les indépendances entretient une relation d'intrication avec son lieu d'énonciation, à savoir le contexte sociopolitique des nations africaines dans le cadre du roman négro-africain. Consciemment ou inconsciemment, ce contexte semble être transposé dans les textes par les romanciers.

Dans *La Fête des masques*, la démaîtrise est caractérisée par la pratique d'une écriture cyclique, de détour et du morcellement qui se ressource dans ce qu'on peut appeler tropicalité. La violence sur la forme apparaît comme une façon de lutter avec les mots, contre la décrépitude de la pensée et l'absurdité des notions de ceux qui ont en charge le destin

de leurs concitoyens. Dans l'œuvre, le texte commence par sa fin sans que le lecteur s'en aperçoive. Il faudra donc mettre en parallèle la fin et le début du roman pour se mettre à l'évidence que l'incipit et l'exipit présentent des situations similaires. L'action de sortir de l'hôtel du protagoniste Carlos à 10h 05 coïncide avec celle de s'habiller d'Alberta à la fin du roman dans le récit. Ce dernier prend donc une forme cyclique montrant cet éternel recommencement d'une situation infinie. L'écriture de Sami Tchak n'est donc pas close et épouse une rotondité illustrative d'une situation continuelle. Cette écriture n'était pas du tout apparente dans les récits classiques où l'on nous présentait une situation de linéarité : le récit commencé en point A doit suivre un canevas bien ordonnancé et se termine en un autre point B. Elle constitue un élément nouveau que les écrivains du postcolonialisme, y compris Sami Tchak, se sont appropriés et l'appliquent pour donner plus de vitalité au contenu ou du moins aux œuvres.

En outre, les trajectoires des deux protagonistes Carlos et Antonio : le premier considéré comme l'amant et le second comme fils d'Alberta, s'entrecoupent. Carlos, dès sa descente de l'hôtel, croise Antonio et il a l'impression, dès cette première rencontre, d'avoir déjà vu ce visage. Ceci fixe l'écriture de l'auteur de *La Fête des masques* comme une écriture de détour, du morcellement voire de la confusion. Ce détour peut se justifier par l'instabilité au niveau de la chronologie du récit qui est profondément fragmenté car l'une des conditions du fragmentaire dans le roman est que la fin du récit constitue le noyau descriptif du début de l'intrigue. Cette écriture d'enfermement, de détour qui caractérise l'œuvre postcoloniale, ne peut s'expliquer que par la vision chaotique que l'écrivain a de cette Afrique déboussolée, végétant dans une pauvreté inacceptable. La déformation du texte n'est qu'en réalité, cette incapacité de l'écrivain à accepter cette situation et l'écriture échappe donc à son contrôle. Il matérialise cette colère de façon plus ou moins consciente puisque l'écriture est en mesure de donner libre cours à l'écrivain pour qu'il s'exprime de manière à rendre compte de ses sentiments et émotions bref de ses états d'âme. Ceci ne permet pas la maîtrise de soi, un auto contrôle n'est possible. C'est là que les écarts de formes et les violences exercées sur elles prennent forme.

3.3. Des personnages aux identités ambiguës

Dans les œuvres de la première génération d'écrivains africains, par le biais des récits autobiographiques, par souci de réalisme et pour miroiter cette autre face de l'Afrique, le personnage est bien défini, plus ou moins visible comme dans les romans (*Un Nègre à Paris*, 1959 ; *L'Aventure ambiguë*, 1960 ; *Le Vieux nègre et la médaille*, 1956). Vers les années soixante-dix, leur physionomie cesse de répondre textuellement à celle du model Balzacien dans lequel il possédait une identité complète et identifiable. La ruine de l'identité des personnages constitue un autre point marquant ainsi l'instabilité identitaire dans le roman. Ce qui est contraire dans le roman classique. En dehors de leurs noms, le plus souvent d'origine hispanique, rien ne permet de les identifier. Ils sont déterritorialisés. Ces noms des personnages, empruntés à un espace hispanique, intensifient l'ambiguïté identitaire car Sami Tchak n'appartient pas à cet espace même s'il l'a habité. De plus, les noms s'effacent d'eux-mêmes et sont si souvent substituées par des prénoms personnels justifiant ainsi cette non-référentialité qui efface le sujet réel au profit d'un sujet plus changeant. Plus loin, c'était le « je » qui racontait son histoire ensuite c'est le pronom « il » qui raconte et après c'est un narrateur inconnu non matérialisable. Tout est fait dans *La Fête des masques* pour que le personnage ne soit pas le même, un personnage perdu dans l'océan du texte. Ainsi, l'un des personnages s'appelle tout au long du récit Carlos. Mais chaque étape de son action conteste cette identité. Au début, il est Carlos qui fait le rencontre d'Alberta. Puis Carlos devient « il » qui mènera toute l'action avec Alberta jusqu'à ce qu'elle meurt. Carlos se dédouble à partir de cette action et prend une autre identité.

Aussi au début, il est « je » replongeant dans des souvenirs amers. Ce « je » est Carlos qui révoque le désir ardent d'être Carla pour s'abreuver des bienfaits du pouvoir. Plus tard, ce « je » deviendra « Rosa Carla » symbolisant l'acte d'un désir accompli. Le « je » du texte prend alors un statut extrêmement fluctuant qui l'assimile à la fois comme un énonciateur narrateur ou un personnage et multiplie les jeux de dédoublement, de dissimulation. Un pronom « il » surplombe tout le récit. A cet effet, Daniel Grojnowski (1993) souligne à l'égard du sujet ce qui suit :

Le sujet est alors réduit à la fonction du pronom grammatical simple support de l'action, par réceptacle de ce qui advient avec la promotion des personnages pronominales (il, je) ou la conversion du héros en simple

patronyme, le personnage perd l'essentiel de sa consistance. Nom propre, troisième ou première personne du singulier, il se dilue dans le territoire du texte. (15)

La parole que les personnages se relayent et l'usage des pronoms personnels répondent à l'acceptation de la littérature qui peut être considérée comme un jeu. Ce texte présente une instabilité de l'identité pronominale d'une part et d'autre part, d'une instabilité personnelle de l'instance narrative qui débouche sur une précarité identitaire. Ainsi, avec la perte du nom propre, l'usage de la troisième ou la première du singulier, le personnage se dilue dans le territoire du texte.

Dans cette perturbation identitaire, rien ne peut approcher les personnages aux éléments extérieurs. Or dans les romans classiques, l'appartenance sociale, le niveau d'instruction et des détails d'identification des personnages nous sont donnés par le narrateur et confèrent aux personnages une condition humaine véritable, ce qui facilite donc une meilleure caractérisation de ceux-ci par le lecteur. Elle est une manière de refuser, l'impersonnalité du récit traditionnel érigée en critère d'objectivité. Dès lors, le roman cesse d'être le parcours d'un individu problématique pour devenir l'aventure collective d'un peuple. Au demeurant, cette évanescence du personnage traditionnel abolit la tradition du récit clos faits de personnages fictifs et ainsi réduit à la seule distance de l'écrivain et son œuvre. L'écriture de Sami Tchak pose une problématique énonciatoire du sujet postcolonial dû au choc culturel, linguistique et identitaire. C'est pourquoi, il serait difficile de nommer par une écriture homogène les personnages du roman. Par une rupture de la linéarité narrative, le texte instaure une pluralité d'idées, un discours pluriel conduisant à une ouverture de la situation finale afin de permettre au lecteur d'imaginer les suites possibles.

Conclusion

Résolument engagé à se débarrasser des critères fictionnels du roman classique et s'affirmer en tant que être libre, Sami Tchak crée son mode d'écriture romanesque. Il s'approprie certains canons de la littérature occidentale : le fragmentaire, l'informe puis innove en créant et renouvelant son champ linguistique avec les brisures narratives. Avec le fragmentaire, le récit se compose de débris de micro-récits ou de chapitres autonomes. Les micro-récits sont narrés par une voix polyphonique externe ou interne aux personnages ou au narrateur. Et on ne peut

comprendre ces récits qu'à partir de leur reconstruction en un macro-récit et de la recherche des glissements de sens qu'offrent les différentes créations. A travers l'écriture du « coulage » ou d'automatisme, l'esthétique du vulgaire, du chaos ou de l'anomie, Sami Tchak transpose, dans *La Fête des masques*, l'angoisse de l'Africain à identité double partagée entre la maison et l'exil. Le fragmentaire, en définitive, dessine un individu dépersonnalisé, angoissé, délocalisé qui se cherche dans un univers hostile et inhospitalier qui favorise sa déchéance, et surtout révèle un imaginaire débridé qui caractérise la dégradation permanente des sociétés africaines. Par le rejet du roman fleuve ou traditionnel, il balise la voie et suit le chemin déjà balisé par des précurseurs favoris du nouveau roman africain.

Travaux cités

- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- Bede Damien, Coulibaly Moussa, *L'Écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- Bergeron, Bertrand. *Faillies, Transits*, Québec, L'instant même, 1990.
- Bisanswa, Justin. *Roman africain contemporain. Factions sur le la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris, Unichamp, 2007.
- Broadaway, Malcolm. *Mensonge*, Paris, Seuil, 2009.
- Dabla, Séwanou. *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- Delcroix, Michel, Hallyn Ferdinand. *Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1987.
- Diop, Samba Papa. « Le pays d'origine comme espace de création littéraire », in *Notre Librairie*, n°155-156, juillet- décembre, pp. 54-61, 2004.
- *Fictions africaines et post colonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Efoui, Kossi. *Fabrique des cérémonies*, Paris, Seuil, 2001.
- Fonkoua, Romuald. « Dix ans dans la littérature africaine : pouvoir, société et écriture », in *Notre Librairie*, n°103, octobre – décembre, pp.70-78, 1989.
- Garnier Xavier. « Introduction générale », in *Sony Labou Tansi. Une écriture de la décomposition impériale*, Paris, Karthala, « Lettres du Sud », pp. 5-20, 2015.

- Gbanou, Selom. « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », in *Tangence*, n°75, pp. 83-105, 2004.
- Genette, Gérard. *Figurel*, Paris, Seuil, 1966.
- Grojnowski, Daniel. *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod Lire, 1993.
- Jenny, Laurent. « La stratégie de la forme », in *Poétique*, n°27, pp. 257-281, 1976.
- Lambert, Fabrice. « Anthropologie culturelle et décolonisation du texte littéraire africain », in *Revue canadienne des études africaines*, Vol. 22, n° 2, pp. 291-300, 1988.
- Mbembe, Achille. *De la postcolonie. Essai sur l'imaginaire politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000.
- Ngal, Georges. *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- Nkashama, Pius Ngandu. « Les aventures de l'imaginaire », in *Notre Librairie*, n° 84, Juillet-Septembre, pp. 65-86, 1986.
- Paré, Joseph. *Ecritures et discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Ouagadougou, Editions Kraal, 1997.
- Têko-Agbo, Ambroise. « Un humour libérateur », in *Notre Librairie*, n°126 Avril-Juin, pp. 103-104, 1996.
- Tine, Alouin. *Pour une théorie de la littérature africaine écrite*, Paris, Présence Africaine n° 132/133, 1985.
- Wabéri, Abdouhraman. *Cahier nomade*, Paris, Seuil, 1996.
- Yourcenar, Marguerite. *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, « Fonio », 1951.

Comment citer cet article/How to cite this article:

MLA: Moumouni-Agboke, Ayaovi Xolali. "Écriture fragmentaire : pour un renouvellement de l'esthétique littéraire dans *La Fête des masques* de Sami Tchak." *Uirtus*, vol. 2, no. 2, Aug. 2022, pp. 205-224. <https://doi.org/10.59384/RYLH8335>.