

## SATIRE ET POSTMODERNE DANS *LA FÊTE DES MASQUES* DE SAMI TCHAK

**Rodrigue BOULINGUI**

Sorbonne Université, France

[r.boulingui@gmail.com](mailto:r.boulingui@gmail.com)

**Résumé :** Il s'est agi dans cet article de comprendre le fonctionnement de l'esthétique de Sami Tchak dans *La Fête des masques*. La fiction narrative de Sami Tchak est riche et complexe ; c'est-à-dire qu'elle évolue en brisant sans cesse les codes du roman traditionnel. Le texte se donne à lire dès *l'incipit* comme relevant du genre romanesque. Cependant, dans son univers diégétique s'organisent ou naissent de manière spontanée, d'autres discours à savoir la satire et le postmoderne. En observant le fonctionnement de ces discours, on arrive à la conclusion que l'écriture de Sami Tchak qui roule essentiellement sur la satire et le postmoderne met en évidence une pensée esthétique proche des idées matérialistes du XVIII<sup>e</sup> siècle en ce qui concerne la morale. Son écriture, loin d'être herméneutique, tente par les voies qui sont propres de s'inscrire dans une logique de renouvellement de l'esthétique dans la littérature francophone.

**Mots clés :** genre, écriture, poétique, satire, esthétique, postmoderne.

**Abstract:** The aim of this article was to understand the functioning of Sami Tchak's aesthetics in *Fête des masques*. Sami Tchak's narrative fiction is rich and complex ; in other words, it evolves by constantly breaking the codes of the traditional novel. The text read from the outset as a novelistic genre. However, in his diegetic universe, other discourses, namely satire and postmodernism, are organized or born spontaneously. By observing the functioning of these discourses, we come to the conclusion that Sami Tchak's writing, which is essentially satire and postmodern, highlights an aesthetic thought of the author close to the materialist ideas of the eighteenth century as far as morality is concerned. His writing, far from being hermeneutic, attempts by the ways that are peculiar to Sami Tchak to be part of a logic of renewal of aesthetics in francophone literature.

**Key words:** genre, writing, poetics, satire, aesthetics, postmodernism.

## Introduction

Le champ littéraire francophone, contrairement à ceux qui ont pensé qu'il est un espace périphérique sans dynamique entre auteurs, fait preuve d'une grande attractivité intellectuelle. Pour Paul Aron (2001, p.40), cet espace littéraire paraît « bien avoir conquis [...] un nombre non négligeable d'avantages, au moins symboliques » face au centralisme parisien. Les auteurs développent des postures et des stratégies qui leur permettent d'exister à l'échelle nationale et internationale ; les générations d'auteurs se relaient continuellement. L'une d'entre elles se nomme, selon les termes de Waberi (1998, p.8), « enfants de la postcolonie » dans laquelle on pourrait trouver plusieurs écrivains à l'exemple de Sami Tchak. Auteur à multiples facettes : romancier, sociologue, essayiste, etc., Sami Tchak n'a de cesse de se distinguer par la qualité de ses œuvres. Cette enquête littéraire repose sur *La Fête des masques* (2004) qui fait l'économie des transgressions et des pathologies sociales qui minent plusieurs sociétés modernes. Ce texte est très particulier dans la mesure où il est le lieu de fusion ou d'imbrication poétiques. Notre propos s'inscrit à la suite de Gervais-Xavier Kouadio qui montre avec précision que *Hermina* de Sami Tchak actualise un discours postmoderne. Suivre ce chemin de pensée ne saurait nous conduire vers les *chemins qui ne mènent nulle part* (1962) pour citer l'essai de Martin Heidegger ; au contraire, Gervais-Xavier Kouadio inaugure une piste qu'il est judicieux de prolonger notamment en démontrant que *La Fête des masques* est le théâtre des registres du dialogisme, qu'il exhibe dans ses structures une sorte d'hybridité qui fait se succéder satire et postmoderne. Il y a une espèce de mélange qui amène à penser qu'il existe des *connivences secrètes* (2020) entre le postmodernisme littéraire du roman de Sami Tchak et la satire. La pensée postmoderne n'est pas en conflit avec la satire. Les deux se tolèrent, se communiquent réciproquement des schèmes de fonctionnement. Il y a au fond une convergence des structures, des finalités esthétiques qui assimile le postmoderne à une satire déguisée ou extrême. Nous nous servons des travaux de Tony Gheeraert et Matthew Hodgart pour guider notre démarche. Quant au postmodernisme littéraire, notre démarche s'appuiera sur les études des spécialistes qui ont travaillé sur le roman francophone tels que Adama Coulibaly (2017), Philip Amangoua Atcha, Roger Tro Deho (2011) et Janet Paterson (1990). Dans le cadre de

cette contribution, on tentera de montrer qu'il existe un glissement polyphonique qui va du générique au discursif.

### 1. Les motifs de la satire

Parler des motifs de la satire, c'est tenter de « démonter et décrire les contraintes stylistiques caractéristiques [du] genre [...], contraintes dont il est possible de construire des systèmes, des systèmes de système et des emboîtements systémiques partiels » Molinié, Viala (2011, p.14) présents dans la chair du texte de Sami Tchak. Ces contraintes qui fondent la littérarité de *La Fête des masques* font partie intégrante de la satire latine. Leur mise en évidence à travers la recherche du sens du texte de Sami Tchak suppose nécessairement que nous parlions de poétique au sens où l'entend Tzvetan Todorov, c'est-à-dire l'interrogation approfondie des (1968, p.102) « propriétés de ce discours particulier qu'est le discours littéraire ». Mieux, il ne s'agit guère de l'œuvre en soit comme objet de l'activité structurale, mais comme l'ajoute bien Tzvetan Todorov (1968, p.102), « proposer une théorie de la structure et du fonctionnement du discours littéraire, une théorie qui présente un tableau des possibles littéraires, tels que les œuvres littéraires existantes apparaissent comme des cas particuliers réalisés ».

Cela dit, il nous faut alors effectuer une enquête littéraire, laquelle permettra de parcourir l'univers diégétique de *La Fête des masques* dans le but de traquer les éléments qui font sens. Ces éléments porteurs de significativité qui donnent un *volume de sens* à la satire ne sont rien d'autre que les survivances types qui sont une signature du genre. Au nombre de ces éléments, apparaissent les figures de la catin, les proxénètes, l'adultère, la rencontre par hasard, le parasitisme, les parvenus enrichis (Gheeraert, 2020), etc. En lisant *La Fête des masques*, on constate que la plupart des motifs que l'on vient de citer y figurent de façon décalée ici et là.

Dans *La Fête des masques*, les personnages (Alberta et Carla) peuvent être considérés comme les deux principales figures de la catin qui saturent la satire latine jusqu'à celle de Diderot au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il s'agit en effet de deux femmes aux mœurs

légères qui multiplient des partenaires par le biais du commerce parallèle en transgressant les meurs communément admises. Alberta est une femme célibataire qui vit avec son fils Antonio dont la maison est un véritable tripot. Elle a connu plusieurs hommes dans sa vie et Carlos fait partie de la longue liste de ses prétendants :

Elle était prête depuis une heure et l'attendait avec une impatience à laquelle se mêlait son inquiétude habituelle. Les hommes dont elle avait croisé le chemin, qui avaient fait escale chez elle et s'étaient ensuite volatilisés après des promesses émises d'un ton sincère [...].

Tchak (2004, p.13)

Après moult déboires amoureux, Alberta est sur le point de commencer une nouvelle aventure avec Carlos dont elle ignore les origines. Alberta est une catin dans la mesure où elle mène une vie qui bafoue la morale sociétale à cause de ses mœurs légères. Elle est une catin assez particulière dans la mesure où il y a des choses qui la distinguent des catins qu'on retrouve chez Horace, Juvénal ou Diderot. Dans la tradition latine de la satire, la catin est un personnage qu'on paye pour ne pas rester ; elle se vend ; son corps est un objet de consommation économique. Or, Alberta semble développer des traits de caractère qui la démarquent de ses prédécesseurs. Elle est érudite dans la mesure où il existe une bibliothèque des grands auteurs dans sa chambre. On constate qu'après des années d'instabilité (Vertumne) et d'insécurité, elle envisage la stabilité dans ses relations. Elle souhaite garder ses clients ; elle veut briser le cycle des départs hasardeux comme en témoigne l'échange qu'elle a avec Carlos. Ce moment de rencontre se transforme rapidement en un temps de plaintes et complaints sarcastiques pour Carlos, prisonnier dans sa tour d'ivoire. Examinons les éléments qui la distinguent des catins traditionnels et font d'elle une figure moderne de la catin :

Aucun des hommes que j'ai rencontrés ne s'est rendu compte que je suis une femme célibataire et que je pourrais vouloir devenir épouse. Tous viennent à moi, comme ça, me font des compliments sur mon corps, sur mes seins, sur ma bouche, et puis comme ça, ils jouent, oui ils jouent, c'est quand ils veulent, jamais rien de très sérieux, rien de régulier, c'est quand ils veulent. Je ne suis même pas une maîtresse, non, même pas une maîtresse, comme ça, quand ils veulent, ils passent, ils viennent dormir ici, ils s'en vont et puis ils m'apprennent un jour qu'ils vont se marier.

Tchak (2004, p.16)

Alberta exprime sa frustration de n'être qu'un objet de désir auprès des clients qu'elle reçoit quotidiennement. Mieux, elle regrette que les catins qui viennent chez elle

développent tous les mêmes habitudes et ne veulent pas aller au-delà des appétits du corps afin de bâtir des relations solides. Il y a au fond une invitation au dépassement, à la maturité de la catin qui est conduite par ses désirs et non par la raison :

1./J'ai compris qu'aucun d'eux ne voit en moi *une épouse*, ni *une maîtresse*, juste une jeune femme avec qui on peut jouer. Ça finit par te briser le cœur, des choses comme ça ! Qu'ont donc les autres femmes que moi je n'ai pas ? Je ne suis pas la plus moche du monde. Je ne suis pas la plus idiote, je suis loin d'être une idiote. Je ne suis pas la plus compliquée des femmes, je ne fais pas d'idiotes crises de jalousie, je suis même très ouverte d'esprit. Alors, qu'est-ce qui cloche ? [...] Pourquoi ne puis-je pas devenir *une épouse* ou au moins une maîtresse ? J'en ai marre, à la fin, merde, j'en ai marre !

Tchak (2004, p.17)

Consciente que la beauté est éphémère, elle poursuit :

2./ Bientôt, *les hommes ne viendront plus*, je le sais, ils ne viendront parce que *je n'ai plus mes seins, ma bouche* ne sera plus qu'une gueule, *une affreuse gueule toute cabossée d'aigreur*, une gueule avec *deux yeux bourrés du cadavre putride* de ma jeunesse. Monsieur, je parais jeune, mais je sens déjà *le naufrage de mes charmes*, je le sens, *tous ces hommes*, des imbéciles qui me sont montés dessus, qui ne m'ont jamais comprise, monsieur, comme c'est triste, le destin d'une gueule, comme c'est *dramatique, une vieille gueule solitaire* ! [...] Le plus dur, reprit-elle, ce sont les nuits, quand je m'allonge ici, *seule* ! [...] Donc *seule*, revoyant le passé, rêvant, couchée là, parfois prise brutalement par *l'envie de sentir à mes côtés un homme* avec qui parler ou dont le silence accueille le mien dans ses bras [...].

Tchak (2004, p.18-19)

Pour confirmer ses dires, elle n'hésite pas à jurer afin de persuader son interlocuteur :

3./Je vous jure, *les nuits* d'une femme seule sont *trop élastiques*, elles vous *torturent*, elles sont toutes blanches et peuplées d'obsessions noires. [...] Et cette *solitude, vivier des fantasmes les plus fous*, me donne des envies de *suicide* !

Tchak (2004, p.20)

C'est Gaston Bachelard qui disait que le questionnement est le facteur essentiel de la connaissance. Le questionnement au sens où l'entend Bachelard devrait permettre d'aboutir à quelque chose de l'ordre d'une vérité possible ; Chez Alberta, ce questionnement ouvre plusieurs portes d'ordre socio-anthropologique et philosophique qui laissent le personnage dans *L'Impasse* (1996) pour reprendre le titre du premier roman de Daniel Biyaoula. On se rend compte qu'Alberta procède à une

espèce de prolepse pour évoquer le destin tragique de la catin solitaire. Par l'entremise de l'anecdote d'Alberta (2), Sami Tchak montre la dimension crépusculaire, décadente de la femme et par conséquent de l'être humain en général. D'un point de vue philosophique, les ravages du temps sur la catin mettent en évidence l'idée que la beauté féminine n'est qu'une illusion d'optique et que l'Homme est condamné à la décrépitude existentielle. D'un point de vue socio-anthropologique, Sami Tchak soulève la question des relations humaines ; les sempiternelles plaintes de la femme et l'évocation de sa solitude permettent d'affirmer avec autorité qu'on ne saurait faire société seule.

La deuxième catin du texte est Carla, la fille de Virginia qui donne envie et convoitise. Elle est bien consciente de ses atouts féminins qui la permettent d'avoir les faveurs et les grâces de ces hommes qui ont le pouvoir de l'argent, à l'instar du ministre de la Culture Alejo. En tant que catin, elle ne se limite pas au ministre qui d'ailleurs n'est pas dupe face à l'instabilité sexuelle de cette dernière. Dans la liste de cette jeune fille à qui rien ne résiste figure le séduisant Capitaine Gustavo ayant soutenu sa thèse sur les *Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*. C'est durant la fête annuelle à l'hôtel privé de Son Excellence que le Capitaine cède aux filets de Cupidon

La satire se justifie par la présence du motif qu'on appelle *la rencontre par hasard* dans *La Fête des masques*. Ce motif est visible dans la *Satire seconde* de Diderot (2002, pp.46-47) précisément dans le prologue où le philosophe (Moi) rencontre par hasard (Lui), le neveu de Rameau au palais-Royal. C'est par hasard qu'Antonio rencontre Carlos dans ses vadrouilles inopinées :

En sortant de l'hôtel à 10h5, Carlos vit venir comme à sa rencontre un jeune garçon. [...] Comment t'appelles-tu ? » fit Carlos en marchant derrière lui. Le garçon se retourna. [...] Le garçon baissa les yeux. « Antonio », dit-il, puis il tourna le dos à Carlos.

Tchak (2004, p.9)

C'est dans des circonstances hasardeuses que Carlos croise à nouveau Antonio chez Alberta :

Juste au moment où il était prêt, un bruit de clé. Il crut d'abord avoir rêvé. [...] Mais le bruit des pas se répandit dans la chambre. Carlos lâcha le couteau et sauta du lit. [...] Soudain, le fils apparut. « Mon Dieu ! s'écria Carlos. C'est toi ? » Le fils, qui n'avait pas encore découvert la tragédie, mais que l'odeur particulière inquiétant déjà, crut lui aussi

rêver. « Monsieur, c'est vous ? » Ce fut donc ainsi qu'ils se rencontrèrent, eux que le hasard avait, le matin, déjà mis l'un sur le chemin de l'autre [...].

Tchak (2004, p.36)

Si à la première rencontre, le hasard a fait que Carlos sans connaître Antonio dans la rue lui tend dans la main un « jolie billet de cent dollar U.S » ; cette fois-ci, la surprise est à son apogée (« C'est toi ? » ; « c'est vous ? ») ; Carlos va lui retirer ce qu'il a de plus cher dans la vie, c'est-à-dire sa mère Alberta que ce dernier vient de tuer froidement.

La satire, enfin, c'est la présence du motif du proxénétisme et des riches parvenus qu'on lit dans *La Fête des masques*. Carla est issue d'une famille très pauvre ; sa beauté lui attire la faveur des hauts dignitaires du pays et par conséquent tire progressivement sa famille du marasme alimentaire et financier qui frappe plusieurs familles autour d'elle. C'est d'ailleurs Carlos qui l'avoue sans la moindre gêne :

Grâce à elle, par ces temps où les fragiles équilibres financiers avaient fondu, dans beaucoup de familles [...], les pauvretés, naguère encore de faites de panache et de poésie, transformées en humiliantes misères, et la misère devenue une horreur quotidienne à peine supportable à l'esprit, nous avons soudainement accédé à la classe des minorités dont l'aisance attisait les haines et les envies.

Tchak (2004, p.48)

Comme le personnage d'Irène Fofu de Calixthe Beyala dans *Femme nue, Femme noire* qui ne méconnaît guère ses atouts féminins et le pouvoir du sexe, Carla de son côté s'en sert comme une activité à but lucratif qui change le niveau de vie de sa famille. En ce sens le père de Carla devient un véritable proxénète, car la villa et la voiture qu'il possède viennent de la vente du corps de sa fille aux plus riches du pays. Raúl qui joue les nouveaux puissants décide d'avoir une nouvelle concubine nommée Lemona chez qui il dort désormais. Mieux, Raúl devient un investisseur des temps nouveaux avec son statut de parvenu enrichi. Car il finance dorénavant des travaux chez sa nouvelle concubine Lemona. Quand il n'a plus d'argent, il sait exactement où il faut se tourner : « L'homme revenait [...] demander à Carla l'argent nécessaire à son statut de maître d'un harem de bas-fond. Carla répondait à ses demandes avec un détachement insultant » Tchak (2004, p.93) Ce manque d'orgueil paternel et cette dépendance

financière lui confèrent le statut d'une véritable sangsue attachée aux mamelles de sa fille. Autre élément qui justifie l'idée de satire est le bestiaire.

### 1.1. *Le bestiaire de la satire*

Sami Tchak n'hésite pas à convoquer le monde animal pour peindre une situation quelconque ou décrire les personnages. Il semble que cet arsenal stylistique participe de la satire. Ce qui amène Matthew Hodgart à conclure que le satiriste « s'inspire continuellement du monde animal : il nous rappelle que *l'homo Sapiens*, en dépit de ses grandes aspirations spirituelles, n'est après tout qu'un mammifère qui s'alimente, défèque, est en rut » Hodgart (1969, p.115). Pour les besoins d'ordre du discours, on peut les classer en deux catégories. La première est d'ordre environnemental. On retrouve des chiens errants, des moustiques, des mouches et les petits asticots blancs (pp.9, 11, 29, 67). L'animal est également visible lorsque Carla au summum de son pouvoir se met à tester le ministre de la culture à qui elle ordonne de devenir de consommer des cafards. Cependant, d'autres les mangent par le manque d'hygiène des structures hôtelières. C'est le cas du touriste Japonais qui par vigilance ne laisse pas passer une telle impertinence : « un jour, un Japonais trouva dans la soupe qu'il s'y était fait servir un gros cafard. Ce n'était peut-être pas la première fois que cela arrivait » Tchak (2004, p.56). L'animalité se situe aussi dans les actions des personnages. Quand Carla est invitée à la fête organisée par son Excellence, elle n'hésite pas à déguiser son frère Carlos en femme à qui elle prédit les agissements bestiaux des hauts dignitaires assoiffés de sexe : « Ce sont des cochons. Carlos, ils voudront de toi aujourd'hui même, on va rigoler » Tchak (2004, p. 52). Quand sonne l'heure de passer à table, Carlos rapporte la scène comme s'il avait affaire à un troupeau d'animaux. L'animalisation des convives passe par « les cliquetis des fourchettes et des couteaux dans les assiettes, les bruyantes mastications, les bavardages la bouche pleine », lesquels justifient l'usage de la périphrase « confrérie de lions » Tchak (2004, p.59) convoqués pour dévorer ; Alberta s'inscrit dans la même logique, lorsqu'elle regrette ses aventures passées. En effet, elle animalise ses anciens partenaires itinérants : « Le temps passe, et je constate que c'est ma jeunesse que j'ai jeté en pâture aux chiens lubriques » Tchak (2004, p.18). Quand le jeune capitaine

Gustavo se rend chez Carla, il attire les regards et les attroupements des voisins ; ces derniers improvisent des chants et des danses pour l'accueillir. Cette hospitalité suscite des élans philanthropiques du Capitaine : « le puissant capitaine [...] se laissa gagner par une certaine euphorie et se mit à lancer à la foule des billets verts que ces personnes, tels des chiens en lutte pour manger des entrailles, se disputaient griffes et dents dehors » Tchak (2004, p.78). Ici, on voit que la pauvreté est une terrible chose. Car on n'a plus affaire aux humains dans cette foule dont l'animalisation se justifie par les lexèmes : « entrailles » ; « griffes » et la comparaison « tels des chiens » qui vient sceller le changement. C'est certainement ce qui justifie le regard condescendant de Carlos vis-à-vis du peuple. Par sa simulation de statut, il se met à dénigrer le peuple par la figure de l'auxèse :

Il m'était arrivé de m'oublier et de penser, serrant fort la main du Suprême ou celle du capitaine, qu'il n'y avait rien de *plus laid* que le peuple, que cette *masse* dont l'existence, telle des *bêtes*, se résumait à chercher à *bouffer*, à *chier*, à *copuler*, à *enfanter*, à *crever*, cette masse était *dégoutante*. Cette harde de *haillonneux* me faisait l'effet d'une vermine nausée qui avait sa place aux dépotoirs publics des plus sordides quartiers.

Tchak (2004, p.82)

En regardant en profondeur la diégèse de *La Fête des masques*, il se trouve qu'il y a une coexistence pacifique entre la satire et le postmodernisme. Mieux, il semble que la fiction de Sami Tchak devient le théâtre d'une mutation de la satire en discours postmoderne. Cette notion de postmoderne est appliquée à beaucoup de domaines des sciences humaines. Dans le cadre de la littérature, le postmodernisme « est une attitude iconoclaste qui postule le dépassement, le démembrement, la transgression, la subversion et la déconstruction des techniques classiques d'écriture ou de la Norme de l'esthétique romanesque » Kouadio (2011, p.84). En d'autres termes, il s'agit d'une remise en cause radicale de ce qui fait les valeurs ou le socle du passé ; en cela, il est fondamentalement iconoclaste et sacrilège. Ce discours s'actualise dans le texte de Sami Tchak par la présence d'un certain nombre de procédés parmi lesquels l'hybridité littéraire, la transgression morale et narrative.

## 2. Le postmodernisme littéraire

Il est judicieux de commencer à circonscrire l'environnement sémantique du postmodernisme littéraire avant d'en montrer ses manifestations formelles. En suivant les traces de Jean-François Lyotard, Janet Paterson déclare qu'une « pratique littéraire est postmoderne lorsqu'elle remet en question aux niveaux de la forme et du contenu les notions d'unité, d'homogénéité et d'harmonie » Paterson (2011, p.2). Mieux, le postmodernisme littéraire se donne à lire par la mise en évidence des procédés transgressifs, iconoclastes et subversifs qui brouillent l'ordre du discours classique. Il fonctionne sur la base d'une forme d'hybridité qui s'appuie sur plusieurs dispositifs littéraires.

### 2.1. L'hybridité littéraire

L'hybridité littéraire se donne à lire par l'hétérogénéité, le dialogisme qui caractérise le récit de Sami Tchak. Dans *La Fête des masques* elle passe par la présence des références littéraires : « Je lis, je lis beaucoup, je lis Proust. Je ne suis pas une idiote, sinon je n'aurais pas dans ma bibliothèque *Notre-Dame des Fleurs* de Jean Genet » Tchak (2004, p.19) ; « Elle lui tendit un livre, souriante. « Tenez ! Peut-être que vous voulez y jeter un coup d'œil ! C'est le texte posthume d'André Gide, *Le Ramier*, une nouvelle » Tchak (2004, p.20). Cette intertextualité qui s'étend sur d'autres pages du livre fonctionne essentiellement sur la base des titres des œuvres et les noms des écrivains. Leur diversité confère à l'écrivain un statut d'écrivain cultivé. Pour le dire avec Gervais-Xavier Kouadio, il s'agit assurément d'un « hymne à l'universel, à la « littérature-monde » [...], trait caractéristique postmoderne » Kouadio (2011, p.88).

L'hybridité chez Sami Tchak passe aussi par la présence de l'écriture intermédiaire. Quand Carlos rend visite à Alberta, cette dernière met tout de son côté pour manifester son hospitalité. Leurs échanges sont entrecoupés par les discours musicaux (pp.15, 21, 22, 24, 28) qui se donnent à lire par les voix alternées de plusieurs artistes. Aux discours musicaux viennent se greffer la cinématographie dans l'espace resserré des deux personnages.

L'hybridité joue sur le rapport que la littérature entretient avec l'histoire. À travers la présence des données historiques : « [...] Antinoüs fut d'abord un esclave, puis un favori de l'empereur romain Hadrien (né en 76 et ayant régné de 117 à sa mort, en 138) qui en avait célébré la beauté, Antinoüs dont le visage inspira les sculpteurs grecs » Tchak (2004, p.71) ; « ces grands magiciens qui, lorsque le passé leur en fournit les matériaux, peuvent, comme Pierre le Grand (1672-1725) faisant naître, au prix de milliers de morts, Saint-Pétersbourg, ériger à la face du monde des œuvres qui accompagnent le temps dans son interminable marche[...] » Tchak (2004, pp.71-72) ; la répétition des notions d'histoire « Nations » 5fois Tchak(2004, pp.71-72) ; « Mémoire », Tchak (2004, p.71), n'est pas aussi en reste. Tous ces éléments font penser à une fictionnalisation de l'histoire dans le roman de Sami Tchak. Le texte de Sami Tchak intègre des séquences théâtrales qui font penser au roman-théâtre :

Rosa, on s'en va maintenant. La voiture nous attend.  
\_Carla, sors de cette chambre ! s'empporta le capitaine !  
\_Pourquoi donc ?  
\_Essaie de me jeter dehors, essaie !  
\_Ne m'oblige pas à être violent !  
\_Peut-être que c'est ce que j'attends de toi !  
\_Tu vas le regretter, je t'aurai prévenue !  
\_Les menaces me font jouir.  
\_Ecoute, laisse-nous seuls, Carla, s'il te plaît !  
\_Tu me supplies maintenant ? Je ne sors pas.

Tchak (2004, p.70)

On pourrait considérer ce passage comme une espèce de mise en scène de trois personnages notamment Rosa Carlos, le Capitaine et Carla. La scène se déroule loin des invités entendus ici comme spectacle. On pourrait d'un point de vue dramaturgique parler d'espace de coulisse ou l'espace invisible à travers lequel les masques tombent pour laisser apparaître les vrais visages des acteurs. Le Capitaine est sur le point de réaliser sa *désirance d'amour*. Voilà que débarque Carla qui semble rompre l'élan pulsionnel de ce dernier avec Rosa Carlos métamorphosé en femme. Le

Capitaine ne cède pas facilement à l'opposition de Carla et la tension narrative et surtout dramatique s'illustre par la présence des stichomythies qui sont des « répliques brèves d'égale longueur qui apparentent le dialogue à une passe d'armes » David (1995, p.146) entre les deux personnages. Carla finit par dominer son adversaire qui sombre dans la supplication face à sa témérité féminine, à son pouvoir d'assujettissement des mâles. Il y a au fond un renversement de *La Domination masculine* (1998) pour citer le titre de l'essai de Pierre Bourdieu. La théâtralisation du roman passe enfin par la scène qui réunit Carlos et Antonio :

Je suis désolé, je suis vraiment désolé.  
 \_Mais non ! Mais non, Toni ! Je suis prêt.  
 \_Désolé, désolé, désolé.  
 \_Je suis prêt. Je vais me déshabiller.  
 \_Pas nécessaire.  
 \_Je veux mourir nu.  
 \_Je suis désolé.  
 \_Le sang coulera directement dans l'eau.  
 \_Oui. Merci ; monsieur, vous êtes doux.  
 \_Adieu, Toni, adieu !  
 \_Désolé, désolé, désolé

Tchak (2004, p.76).

La séquence dialogique se déroule dans la Lagune des Morts. C'est l'espace eschatologique où s'abiment les âmes sans sépulture. Le corps d'Alberta est transporté pour y être jeté par l'initiative de son propre fils qui collabore pacifiquement au meurtre crapuleux. C'est aussi le lieu de la dramaturgie de l'ombre de Carlos ; c'est là qu'il est froidement abattu par Antonio et sa « machette justicière » à travers laquelle il tente de venger sa mère en accomplissant, selon les termes de Carlos, un « devoir sacré ». La dramaturgie funèbre joue sur un élément que les deux personnages ont en partage. Si pour le meurtre d'Alberta, Carlos n'a guère prémédité son acte, il n'en est pas ainsi d'Antonio qui l'a longtemps répété à sa victime. L'attitude de ce dernier est incroyable ; même après avoir su qu'il devait mourir, il ne fait rien pour y échapper. C'est avec stoïcisme qu'il affronte la mort sans la repousser ; pareillement, Antonio le

tue avec le même stoïcisme dont il a fait preuve face au corps inerte de sa mère en rentrant le soir chez lui. L'hybridité littéraire, enfin, c'est l'inscription du discours poétique dans la chair du texte :

Je ne te dirai rien [...]  
Je ne te dirai strictement rien [...]  
Je ne te dirai absolument rien [...].

Tchak (2004, p.80)

Carlos lutte avec lui-même dans son auto-confession faite à Antonio. Ce passage qui ressemble à une strophe poétique est un monologue intérieur. La poésie se trouve d'un point stylistique et rhétorique marquée par deux figures : d'une part, l'anaphore « je ne te dirai » au début de chaque phrase et l'épiphore « rien » en fin de phrase. Cette espèce de musicalité dans le texte de Sami Tchak fait penser au genre poétique. Au-delà de l'hybridité qui est une signature du postmoderne, il faut aussi ajouter la transgression.

## 2.2. *La transgression*

La transgression est une forme de provocation chez Sami Tchak. Elle fonctionne à deux échelles : morale (éthique) et narrative. D'un point de vue moral, elle se donne à lire chez plusieurs personnages notamment Carla, Carlos et Raúl. À la fête de son Excellence, il se passe une scène incroyable orchestrée par l'énigmatique Carla :

Ils étaient dans le lit, devant mes yeux dilatés, pour cette danse moderne, primitive, barbare, raffinée, qui éloignait l'être humain de l'animal tout en l'y arrimant définitivement. La bête, la spectaculaire et sublime bête grotesque, si subtile et vulgaire, obscène, oh, Antinoüs ! Leurs râles ; leurs hurlements, la singularité de leur chair, le lit qui criait de joie et de rage sous leur poids en transe. [...] Ce fut beau ! Mais sans moi, ou plutôt avec moi comme élément ornemental ou source passive d'excitation supplémentaire.

Tchak (2004, pp.74-75)

Trois personnages sont au centre de cette scène proche du pornographique : Carla, Carlos et le Capitaine Gustavo. Plus haut, on a vu que c'est l'officier qui ordonne à Carla de libérer la chambre. Cette dernière s'y oppose farouchement. Le Capitaine capitule. La suite est que Carla succombe aux menaces du Capitaine, lesquelles sont interprétées comme un appel à l'acte sexuel. D'où le spectaculaire que Carla fait vivre à son frère. Carla couche avec le Capitaine Gustavo devant son frère tétanisé, voire médusé. *Les audaces érotiques* (2010) sont visibles ici par la jouissance des deux personnages (« rôles » ; « hurlements ») et la personnification du lit qui manifeste des sentiments opposés. Le choc moral est immense puisque l'image de ce moment hante toujours Carlos. La scène de transgression tire l'écriture de Sami Tchak du côté du postmoderne dans la mesure où elle brise les interdits moraux. Pour le dire avec Pierre N'da (2011, pp.78-79), le texte de Sami Tchak « dérange les habitudes et la décence, mais il participe à cette quête de liberté et à cette entreprise de libération de la femme. Libérer la femme des complexes traditionnellement et socialement admis ; libérer la femme des tabous et interdits sexuels et démystifier quelque peu l'acte sexuel afin qu'elle puisse jouir, sans peur et sans complexe de son corps ». La liberté ne veut pas dire chez Sami Tchak une libération sans borne de tout ce qui choque la morale communément admise ; l'auteur d'*Hermina* attire l'attention sur ce que peut être une société qui ferme les yeux comme Œdipe sur l'interdit, la norme. La scène de sexualité en présence de Carlos n'est pas sans conséquence, car il va à son tour pousser le niveau de transgression vers l'insoutenable, voire l'innommable :

Il s'approcha du cadavre. « Répète ce que tu as dit, Alberta ! » Il leva la main et la rebattit avec une extrême violence sur le visage inerte. La tête remua, puis repris sa position initiale, les yeux toujours clos. « On a perdu sa langue maintenant, hein, Alberta ? On a perdu sa langue, ma mignonne ? » Il frappe encore et encore. Soudain, son sexe se dressa, plus raide que jamais. Il voulut encore frapper, mais sa main resta en l'air, alors que son phallus pérorait : « Napoléon était petit, mais il a rempli le trou de l'Histoire ! » Carlos trembla, le corps commençait à lui répugner, mais il ne pouvait pas désobéir à son phallus. [...] après cet acte, Carlos se sentit heureux, très heureux, comme dans un rêve.

Tchak (2004, pp.29-30)

Nous sommes au nœud de la crise de Carlos où le malentendu aboutit au meurtre d'Alberta. Carlos à qui on n'avait rien à reprocher dévoile sa véritable identité ; Sami

Tchak joue avec les théories de la dramaturgie en mettant en évidence le jeu du masque et de l'apparence qu'on retrouve dans les comédies de jeunesse de Marivaux et surtout chez Shakespeare dans *Hamlet*. La pratique de la nécrophilie par Carlos est une possible ouverture du roman au postmoderne qui « piétine la morale et érige les interdits, les tabous, l'indicible, les antivaleurs en règles » Kouadio (2011, p.93). Une telle scène rapproche l'écriture de Sami Tchak de ce que Adama Coulibaly (2017, p.394) appelle la « triviallittérature ». Mieux, le phallus qui parle, c'est bien entendu Horace (1968, p.152) dans sa Satire II, Livre I où Villius, amant de Fausta, se trouve dans une situation d'amour surpris ; il est roué de coups et il est jeté dehors ; son phallus se met à lui reprocher son choix. La transgression chez Carlos s'étend jusqu'à son identité d'homme. On se rappelle que pour assister à la soirée de son Excellence, il y a un jeu théâtral qui s'opère à la maison dont la metteuse en scène est Carla. Elle procède à une féminisation outrancière de Carlos avec la complicité de sa mère. Ainsi, le corps de Carlos devient un « corps androgyne » Kodjo (2012, p.231) capable d'attirer l'attention des hommes. Le summum de cette transgression est atteint lorsque Carlos manifeste des sensations ou des émotions comme s'il était réellement une femme : le travestissement prend le dessus sur le personnage qui se définit désormais à travers son identité fictive. Le fait qu'il ait du mal à assumer son identité d'homme et qu'il se réfugie dans une espèce de duperie, de fantasme ou de métamorphose au féminin, pourrait se lire comme une transgression du genre, ce que l'on peut appeler selon les termes Dachary Mapangou (2018) le « mâle dans le féminin ». Tout le monde porte des masques dans ce roman. Il y a donc un jeu du masque et de l'apparence qui fait penser au carnavalesque.

Du reste, la transgression dans le roman de Sami Tchak se donne à lire chez Raúl. Par le truchement de son personnage, Sami Tchak procède à une déconstruction des figures tutélaires de la Négritude (le père et la mère), lesquelles étaient des valeurs-refuges. Quand Raúl subit le mépris de sa fille, c'est une transgression de la sacrosainte paternité des anciens. Quand Raúl se fait reprendre par sa fille, c'est aussi une autre forme d'humiliation ou de déconstruction de la figure du père. Quand Raúl se met à battre sa femme quoique sadomasochiste, il renvoie l'image d'un homme qui se

méconnaît. Mieux, quand Raúl décide d'abandonner sa femme pour se faire un deuxième foyer parallèle chez Lemona, il s'autoflagelle en projetant une image d'homme léger. Dans ce deuxième foyer, Raúl ne fait pas mieux : il couche avec Lemona devant ses enfants et ne se gêne pas d'enceinter ses deux filles. On peut appliquer aisément au personnage de Sami Tchak ce qu'Ambroise Kom (1996, p.69) dit de l'homme dans les textes de Calixthe Beyala : « l'homme est un être désaxé, dégradé et animalisé du fait de sa lubricité, ses fourberies ». Dès lors, qu'en est-il de la transgression narrative ?

Lorsqu'on parle ici de transgression narrative, c'est en se référant au roman classique qui fonctionne avec un seul narrateur qui agit comme un *Dieu caché*, lequel conduit la narration, explique tout, oriente tout à sa guise. Le roman postmoderne va à rebours de ce type de fonctionnement narratif. En effet, ce dernier fonctionne par la fragmentation de la narration, la démultiplication des instances énonciatives, le surcodage, etc. Dans *La Fête des masques*, on note ces modes d'organisation du discours postmoderne. Pour le dire avec Tite Lattro (2011, p.126), l'énonciation de *La Fête des masques* « éclate, les voix narratives se multiplient, se dédoublent ou se fragmentent en plusieurs entités ». Le roman commence *in medias res* par l'action du personnage Carlos qui sort de l'hôtel Tchak (2004, p.9). C'est le premier narrateur qui rapporte cette scène. Mais il ne s'agit guère d'un narrateur démiurge dans la mesure où il y a une espèce de délégation de l'instance narrative à d'autres narrateurs dans l'évolution de la narration. De la page 13 à 35, la visite de Carlos chez Alberta, il se passe que le premier narrateur qui raconte, par moment, cède sa place à Alberta qui se plaint sans cesse des hommes qui sont passés chez elle sans jamais rester. Elle peut alors être classée dans la catégorie des narrateurs de *La Fête des masques*. De la page 36 à 77, on assiste à la même théâtralisation de l'instance narrative. C'est dans cet intervalle de pages que Carlos fait à nouveau la rencontre d'Antonio ; c'est dans cet entre-deux qu'il y a une complicité de la dissimulation du meurtre d'Alberta, la métamorphose de Carlos en femme, la dictature féminine de Carla, la démystification de la figure du père. Ces événements sont rapportés dans un jeu de commutation de pôles entre le narrateur que nous appelons archinarrateur, et Carlos. Dès la page 78, il y a une espèce de pneumatologie littéraire qui se passe. On sait que Carlos est mort, mais Sami Tchak

procède à une résurrection du mort afin de lui donner la parole. En ce sens, l'écriture de Sami Tchak apparaît comme nécromancie dans la mesure où comme l'écrit Daniel Sangsue, « [elle] entretient [...] des liens étroits avec la revenance : le texte littéraire fait revenir des morts, il a le pouvoir, grâce à la prosopopée de les faire parler, et, grâce à la fiction, de créer des fantômes » (2011, p.31). On pourrait croire qu'il s'agisse d'une sorte d'analepse narrative entre les pages 87-90 ; 95-96. Mais il n'en est rien, Sami Tchak use à nouveau de la nécromancie par l'usage de la prosopopée en faisant parler Alberta qui est morte avant Carlos. C'est comme si au fond, Sami Tchak avait une volonté farouche de rompre avec le carcan des écritures classiques. Le texte de Sami Tchak commence *in média res*, c'est aussi un texte qu'on peut qualifier de *récit sans fin*, dans la mesure où c'est Alberta qui attend la visite de Carlos aux dernières pages du texte : « Elle commença à se préparer, inquiète et impatiente, pour l'accueil de Carlos. " Ma chère, se dit-elle à haute voix, habille-toi. Aujourd'hui, c'est ton jour." Dehors, du soleil. Il était 10h5. Encore une belle journée ! » Tchak ( 2004, p.104). Cette fin n'est pas une fin en soi dans la mesure où elle nous ramène au début du texte car c'est à la même heure que Carlos est sorti de l'hôtel. Il y a une volonté de briser et d'éclater le schéma quinaire par ce récit non clos. Selon Michel Braud (2016, p.15), c'est un récit sans clôture narrative dans la mesure où il « montre un personnage qui vit et agit en continu, qui n'en finit pas de vivre - de vieillir ». Tous les éléments évoqués justifient l'idée de transgression des discours narratifs traditionnels que prône le postmodernisme littéraire.

## Conclusion

Notre enquête littéraire focalise son attention sur l'un des auteurs prolixes de la francophonie, en l'occurrence Sami Tchak. Par le canal de la satire et du postmoderne, nous nous sommes autorisés à inspecter *La Fête des masques*. Il ne s'agit guère d'une exploration *ex-nihilo*. Car nous avons suivi la piste envisagée par Gervais-Xavier Kouadio qui aborde la question du postmoderne dans *Hermína* de Sami Tchak. Notre ambition était à notre tour de voir si *La Fête des masques* s'inscrit dans cette logique.

Nos recherches ont mis en évidence quelque chose de complexe qu'il a fallu démystifier, décomplexifier. On a constaté que le discours postmoderne se confond parfois avec le discours satirique. L'écriture de Sami Tchak dans *La Fête des masques* se veut donc satirique. On observe une espèce de décomposition, de déconstruction de celle-ci pour aboutir à une composition du discours postmoderne. Michel de Certeau explique ce genre d'expérience comme relevant d'une « écriture livrée à ses mécanismes ou à ses érections solitaires » De Certeau (1980, p.260). Il s'agit d'expérience tout à fait positive et productive dans la mesure où, ajoute-t-il, « ces fictions romanesques ou iconiques racontent qu'il n'y a, pour l'écriture, ni entrée ni sortie, mais seulement l'interminable jeu de ses fabrications », qui permet aux écrivains d'explorer ou d'inaugurer des nouvelles pratiques scripturaires.

### Références bibliographiques

- ARON Paul. 2001. « Le fait littéraire francophone », Romuald Fonkoua, Pierre Halen (dir.), *Les champs littéraires africains*. Karthala, Paris, pp.39-55.
- ATTIKPOE Kodjo. 2012. *De la transgression comme pratique esthétique dans les romans de Sami Tchak*, Thèse de Doctorat, Université de Montréal, Sous la direction de Josias Semujanga.
- BONNET Jean-Claude. 2020. *Les connivences secrètes*. Diderot, Mercier, Chateaubriand. CNRS Éditions, Paris.
- BOURDIEU Pierre. 1998. *La Domination masculine*. Seuil, Paris.
- BIYAOULA Daniel. 1996. *L'Impasse*. Présence Africaine, Paris.
- BRAUD Michel. 2016. *Le Récit sans fin. Poétique du récit non clos*. Garnier, Paris.
- CERTEAU (de) Michel. 1980. *L'invention du quotidien*. Union Générale d'Éditions, Paris.
- COULIBALY Adama. 2017. *Le postmodernisme littéraire et sa pratique chez les romanciers francophones en Afrique noire*. L'Harmattan, Paris.
- DAVID Martine. 2017. *Le Théâtre*. Belin, Paris.

- DIDEROT Denis. 2002. *Le Neveu de Rameau et autres textes*, éd. Pierre Chartier, Librairie Générale Française, Paris.
- GHEERAERT Tony. 2020. « L'Art de la satire. « ...Nourri dans la satire » : poétique de la satire chez Boileau », (En ligne) Consulté, le 11/08/2021, URL : <https://boileau.hypotheses.org/author/melancolie>
- HORACE. 1967. *Œuvres*, éd. François Richard, Flammarion, Paris.
- HEIDEGGER Martin. 1962. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Gallimard, Paris.
- HODGART Matthew. 1969. *La Satire*. Hachette, Paris.
- KOM Ambroise. 1996. « L'univers zombifié de Calixthe Beyala », *Notre Librairie*, n°125, pp.64-71.
- KOUADIO Gervais-Xavier. 2011. « Pratiques postmodernes dans *Hermina* de Sami Tchak », Adama Coulibaly, Philip Amangoua Atcha, Roger Tro Deho (dir.), *Le postmodernisme dans le roman africain. Formes, enjeux et perspectives*. L'Harmattan, Paris, pp.83-96.
- LATTRO Tite. 2011. « Lecture postmoderne de *La Folie* de Ken Bugul », Adama Coulibaly, Philip Amangoua Atcha, Roger Tro Deho (dir.), *Le postmodernisme dans le roman africain. Formes, enjeux et perspectives*. L'Harmattan, Paris, pp.119-140.
- MAPANGOU Dacharly. 2018. « Du mâle dans le féminin. Figures du féminisme dans *Féminin interdit* d'Honorine Ngou », *Revue Oudjat : Revue électronique de publications scientifiques sur l'Afrique*, Editions Oudjat, Libreville, numéro 1, volume 2, Janvier, pp.1-10. (En ligne), Consulté le 25/02/2021 à 13h50. URL : <https://www.academia.edu/38024669/>
- MOLINIÉ Georges, VIALA Alain. 2011. *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique* de Le Clézio. PUF, Paris.
- N'DA Pierre. 2011. « Le sexe romanesque comme moteur et enjeu de l'écriture postmoderne », Adama Coulibaly, Philip Amangoua Atcha, Roger Tro Deho

(dir.), *Le postmodernisme dans le roman africain. Formes, enjeux et perspectives*. L'Harmattan, Paris, pp.67-82.

PATERSON Janet.1990. *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Presses Universitaires d'Ottawa, Ottawa.

SANGSUE Daniel. 2011. *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*. José Corti, Paris.

SATRA Baguissoga.2010. *Les audaces érotiques dans l'écriture de Sami Tchak*. L'Harmattan, Paris.

TCHAK Sami. 2004. *La fête des masques*. Gallimard, Paris.

TZVETAN Todorov. 1968. « Poétique », Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov et al, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*. Seuil, Paris.

WABERI Abdourahman.1998. « Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire ». *Notre Librairie*, n°135, pp.8-15.