

Université de Limoges

ED 612 - Humanités

Espaces Humains et Interactions Culturelles (EHIC)

Thèse pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Limoges
Littératures comparées et francophones

Présentée et soutenue par
Urbain Ndoukou-Ndoukou

Le 22 juin 2021

Enjeux et figurations du corps chez Sony Labou Tansi et Sami Tchak

Thèse dirigée par Jean-Michel DEVESA, Professeur des Universités, Université de Limoges

JURY :

Rapporteurs

Mme Kathleen Gysels, Professeur de littératures caribéennes,
francophones, Université d'Anvers

M. Patrick Suter, Professeur extraordinaire de littérature française,
Université de Berne

Examineurs

Mme Dominique Gay-Sylvestre, Professeur émérite des Universités, Université de Limoges

M. Bernard Urbani, Professeur émérite, Université d'Avignon



À notre descendance

« Le corps est fait pour la fête, l'âme est faite pour la réflexion : les gens de Nsanga-Norda n'ont que le corps – l'âme, connaissent pas, avait dit Fartamio Andra le jour où nous apprîmes que Nertez Coma refusait de se tuer après la honte lancée sur lui. »
Sony Labou Tansi,
Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez.

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

REMERCIEMENTS

Parfois le langage humain, tant les mots paraissent indigents, achoppe à décrire la mécanique interne des émotions que l'on éprouve en présence de nos semblables, ceux-là même qui ont su se distinguer par leur dévouement inconditionnel. J'ai bien conscience de cette impasse, c'est la raison pour laquelle je dois me résoudre ici à dire, dans la plus grande sobriété possible, mes vifs et sincères remerciements à l'endroit de toutes les personnes qui n'ont cessé d'irriguer ma réflexion, par leur riche et féconde présence. D'autant que même en optant pour la ruse métaphorique et poétique afin de déjouer le dénuement des mots, pour leur témoigner ma gratitude, je serais loin d'être sorti d'affaire puisqu'il me faudrait me frotter à une autre souffrance due cette fois à l'esprit même de la thèse qui exige la concision du propos. Dans ces conditions, et comme il importe de mentionner celles et ceux qui ont le plus mérité, je prends le risque de paraître, au fond, indigne aux yeux des oubliés : pour tous ces anonymes substantiels, je bas vigoureusement ma coulepe, en guise d'expiation pour leur apparent oubli, les priant d'admettre que c'est parfois dans le silence que l'on apprécie mieux l'élégance et la noblesse des grandes actions. Cela étant dit, j'aimerais remercier le Professeur Jean-Michel Devésa qui a dirigé avec dextérité, patience et rigueur cette réflexion – depuis ses premiers atermoiements jusqu'à la forme mûrie d'une véritable thèse de doctorat. Ses précieux conseils et ses consciencieuses relectures ont orienté ce travail en lui donnant son envergure. J'ai énormément appris en le côtoyant au cours de ces années d'encadrement et j'entends, dans la mesure du possible, tirer profit de la rigueur scientifique dont il fait preuve. Merci, Cher Professeur, de m'avoir permis de devenir un chercheur rigoureux appelé à ne pas se lasser d'interroger les sédiments de vérité que les systèmes de pensée tendent à nous imposer comme autant de dogmes à vénérer.

Je tiens également à exprimer ma gratitude à l'endroit de toute l'équipe EHIC qui m'a offert une plate-forme de travail dynamique ainsi que du matériel informatique m'ayant permis d'effectuer sereinement mes recherches dans un environnement de surcroît convivial. Toute ma reconnaissance va aussi à la Directrice de l'école doctorale « Humanité », Madame Laurence Pradelle, qui s'est toujours efforcée pendant ces années de susciter un cadre d'échange accueillant et stimulant pour l'ensemble des doctorants. Je veux, dans la même veine, remercier Monsieur Frédéric Pirault pour son encadrement technique en vue de parfaire la bibliographie ainsi que les index de ma thèse.

Pour terminer, j'adresserai mes plus chaleureux remerciements aux collègues et amis qui, à divers degrés, ont alimenté considérablement mes recherches grâce aux débats constructifs que nous avons entretenus : je pense particulièrement au « camarade » Nicolas Piedade qui m'a accordé de son précieux temps pour me relire avec une rigueur grammaticale qui mérite d'être relevée ; je ne saurais oublier la « camarade » Thais Barbosa De Almeida, le « camarade » Roddy-Christopher Edoumou Ontsaga, le « camarade » Guiba Abdul Karamoko Kone, le « camarade » Demba Mar, le « camarade » Sampawendé Bruno Guiatin, et enfin le « camarade » Francesco Calzolaio, qui, comme ma famille, m'ont tous accompagné par leur enthousiasme contagieux et surtout par leur sens élevé de la *disputatio*. À vous tous, mes chers compagnons de voyage au cœur de cette humanité « fatiguée » qui se fragilise de toute part, je voudrais, comme de l'ordre d'une maxime universelle, rappeler ces propos fort inactuels d'Albert Camus, afin qu'aucune « pilule » idéologique ainsi que son lot de lâchetés ne nous dévoient de nos responsabilités : « *Chaque génération, sans doute, se croit vouée à refaire le monde. [La nôtre] sait pourtant qu'elle ne le refera pas. Mais sa tâche est peut-être plus grande. Elle consiste à empêcher que le monde se défasse.* »

DROITS D'AUTEURS

Cette création est mise à disposition selon le Contrat :

« **Attribution-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de modification 3.0 France** »

disponible en ligne : <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/>



SOMMAIRE

INTRODUCTION : POUR UNE RECONFIGURATION ACTANTIELLE DU SOUCI DU CORPS EN POSTCOLONIE.....	7
PREMIÈRE PARTIE : APPROCHE ET PERCEPTION DE L'INTEMPÉRANCE CHARNELLE DANS LES ROMANS.....	44
Chapitre I. Fondements de l'usage des plaisirs corporels et description des personnages intempérants.....	50
Chapitre II. Trouble dans l'<i>extrême</i> sexe : pour une anthropologie romanesque du <i>vertige</i> charnel.....	136
DEUXIÈME PARTIE : FIGURATION DE LA CITÉ OBSCÈNE ET L'ÉTHIQUE DE LA BIOCITOYENNETÉ	207
Chapitre I. La Ville : un espace hétérotopique de la violence de l'obscène	216
Chapitre II. Le Libéralisme sexuel postcolonial : enjeux et figurations du corps intempérant.....	301
CONCLUSION : LE CORPS HÉDONISTE DU LIBÉRALISME SEXUEL POSTCOLONIAL	387
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	410

INTRODUCTION :

POUR UNE RECONFIGURATION ACTANTIELLE DU SOUCI DU CORPS EN POSTCOLONIE

La littérature africaine francophone postcoloniale semble désormais se caractériser par le triomphe du bas corporel. Ce trait nouveau détermine, à bien des égards, un moment innovant pour l'Afrique, celui qui voit l'intimité du corps portée sur la scène publique. Cet infléchissement dans les thématiques *érogographiques* (à savoir l'inscription explicite du sexuel dans une œuvre littéraire) a constitué, de fait, une nouvelle *corpographèse* textuelle (le corps comme espace sémiotique par excellence) au sein des écritures africaines. Dans tous les cas, cette exposition triomphale de la nudité, crûment montrée, revêt, semble-t-il, des allures de révolution par rapport aux valeurs pudibondes¹ qu'exaltent une certaine anthropologie culturelle négro-africaine. Celle-ci étant, par ailleurs, « *soucieu[se] de préserver, contre toute évidence, la catégorie d'un grand peuple sain et irréprochable*² ». En effet, dans les ouvrages publiés à partir de la fin de la décennie soixante, on constate une prolifération de corps affichant d'abord leur propension à jouir de la sexualité et surtout investissant celle-ci d'une fonctionnalité hétérogène³. Ce faisant, cette exhibition de la nudité participe d'une stratégie poétique qui favorise le dépassement de la seule fonction de « *re-production*⁴ », principe premier que la norme sociale semblait avoir à jamais conféré à l'investissement libidinal.

Cette littérature est donc devenue au fil du temps un véritable espace « *de dissémination et d'implantation des sexualités polymorphes*⁵ », duquel émerge un ensemble de thèmes relevant peu ou prou de l'obscénité, de l'érotisme, voire de la pornographie. En effet, cet engouement constaté dans les représentations artistiques et littéraires du corps « [...] *n'a*

¹ Ce phénomène prend tellement de l'ampleur que la *Revue des littératures du Sud*, dans son numéro 151, intitulé très explicitement « *Sexualité et écriture* », y présentera des œuvres dans lesquelles le corps des personnages est mis à nu, en termes de représentations littéraires, et où les « les sacrosaintes valeurs » de l'Afrique mère sont mises au pilori. Ce n'est d'ailleurs pas anodin si un pan de notre travail porte sur Sami Tchak, le signataire de l'un des articles essentiels de ce numéro. Aussi, les propos de Jean-Louis Joubert, directeur éditorial de ce numéro, corrobore davantage ce constat lorsqu'il affirme : « *il y a quelques années, le choix du thème du présent numéro de Notre Librairie, 'Sexualité et écriture', aurait pu sembler le comble de l'audace. Tant était puissant le stéréotype selon lequel les écrivains du Sud ne sauraient se départir d'une pudeur immémoriale, à l'opposé des dévergondages érotiques de la modernité occidentale, et en réaction contre le cliché colonial qui dotait les Africains d'une virilité pharamineuse.* » Cf. Joubert, Jean-Louis (dir.), « L'envers de la mort... », in *Notre librairie, Sexualité et écriture*, Paris, Revue des littératures du Sud, n° 151, juillet-septembre, 2003, p. 3.

² Dufour, Dany-Robert, *Le Divin Marché, La révolution culturelle libérale*, Paris, Denoël, 2007, p. 98.

³ Allusion faite à Georges Bataille (*L'Érotisme*, 2^e éd, Paris, Minuit, Coll. « Argument », [1957] 2001) notamment dans l'usage qu'il fait des concepts de « *discontinuité* » et « *continuité* ». Pour lui, la sexualité reproductrice mettrait sans cesse « en jeu des êtres *discontinus* », là où l'érotisme en revanche, favoriserait la « *continuité* des êtres ». C'est dans cette perspective qu'il emploie également les concepts d'« *hétérogène* » ainsi que celui d'« *homogène* ». Nous renvoyons par la même occasion, le lecteur au texte de Mayné, Gilles, *Georges Bataille, l'érotisme et l'écriture*, Paris, Descartes & Cie, 2003, p. 16-19.

⁴ Allusion faite au roman de Mpoyi-Buatu, Thomas, *La Re-production*, Paris, L'Harmattan, 1986.

⁵ Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, t. 1, Paris, Gallimard, 1976, p. 21.

vraisemblablement rien d'un effet de mode : il résulte tout au contraire des mouvements et des tensions qui affectent le corps social et les individus qui le constituent⁶ ». Il se pourrait que cette tendance soit inhérente, si l'on en croit Achille Mbembe, aux multiples transformations en cours au sein des sociétés postcoloniales dues aux processus de globalisation qui affectent l'Afrique, et dont les premières mutations remonteraient au dernier quart du XX^e siècle. C'est ainsi qu'on voit émerger des imaginaires socioculturels singuliers qui aident à redéfinir profondément les modes de vies des sujets postcoloniaux :

Les relations hommes-femmes et les rôles parentaux sont également en cours de redéfinition. La composition des ménages a quant à elle, profondément changé. Familles conjugales sans enfants, familles polygamiques sans collatéraux et familles monoparentales témoignent de la diversité des formes de familles en cours de composition. À peu près partout, la mobilité des hommes modifie profondément le contrôle des ménages. En partie du fait de la cohabitation des pères et des mères, de nombreux ménages ont désormais des femmes à leur tête. Sous l'effet de la précarisation du salariat et de la montée de l'exclusion sociale, les rôles masculins et féminins au sein du mariage se transforment également⁷.

En effet, les nouvelles formes de vie qui surgissent dans les sociétés africaines postcoloniales⁸ permettent de rendre compte de la complexité du rapport au corps – ce qui en soi – pourrait suggérer un renforcement de l'autonomie du sujet. Par ailleurs, cette configuration de l'imaginaire social serait également tributaire du tournant décisif survenu dans les sciences humaines⁹ et dans le domaine de la politique après la Seconde Guerre mondiale. Cela aurait favorisé l'élaboration d'un nouveau cadre théorique et épistémologique ayant permis de réinvestir la façon de penser le social d'une part, le politique et la culture d'autre part. Dans tous les cas, ce foisonnement disciplinaire a permis de réévaluer la problématisation des

⁶ Devésa, Jean-Michel (dir.), *Le Corps, la structure. Sémiotique et mise en scène*, Bordeaux, Pleine Page, 2004, p. 7.

⁷ Mbembe, Achille, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010, p. 214.

⁸ Pour le critique universitaire français Jean-Marc Moura, il existe deux terminologies scripturales sur la notion « postcoloniale » dont chacune porte un enjeu définitionnel bien spécifique. Ainsi, « *'post-colonial' désigne donc le fait d'être postérieur à la période coloniale, tandis que 'postcolonia' se réfère à des pratiques de lecture et d'écriture intéressées par les phénomènes de domination, et plus particulièrement par les stratégies de mise en évidence, d'analyse et d'esquive du fonctionnement binaire des idéologies impérialistes.* » (Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Coll. « Quadrige Manuels », 2e édition, Paris, Presses Universitaires de France, [1999] 2013, p. 10). En revanche, pour un approfondissement plus enrichissant du terme « postcolonial », nous renvoyons le lecteur au texte publié, sous la direction de Diop, Papa Samba, *Fictions africaines et postcolonialisme* (Paris, L'Harmattan, 2002). En effet, dans cet ouvrage, le terme « postcolonial » possède une double « référentialité » épistémologique. Premièrement, celui-ci désigne la temporalité précédant la colonisation (après la colonie), et deuxièmement, cette notion se réfère également à la dimension spatiale - entité géographique qui serait successive à la colonie (Diop, Papa Samba [dir], *Fictions africaines et postcolonialisme*, op. cit., p. 179-197).

⁹ Mbembe, Achille, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Coll. « Les Afriques », Paris, Karthala, [2000] 2019. Lire aussi à ce sujet Mudimbe, Valentin-Yves, *L'Odeur du père. Essai sur des limites de la science et de la vie en Afrique Noire*, Paris, Présence Africaine, 1977.

discours et des imaginaires se rapportant aux « *habitus*¹⁰ » de soumission, et ce, dans l'optique de soustraire les corps des individus de la tyrannie et de la violence que leur imposent les pouvoirs¹¹ postcoloniaux, lesquels rendent presque improbable la possibilité d'élaborer une véritable éthique de la citoyenneté. Ces évolutions auront également eu pour effet de rendre quasi inopérantes bien des logiques traditionnelles des « usages du corps » par les individus africains et afro-descendants.

C'est ainsi que se développe une abondante production littéraire africaine donnant lieu à une « *épistémologie de la corporéité*¹² » - où apparaît une nudité quasi obsessionnelle du corps, laquelle est susceptible de redéfinir les ressorts imaginaires d'une nouvelle « *culture de soi*¹³ » en postcolonie. En Afrique subsaharienne, autour des années 1980, ce questionnement est enrichi par ce qu'on désigne comme relevant des « *Nouvelles écritures féminines*¹⁴ ». La représentation du corps n'est plus l'apanage d'un Mongo Beti, ni même d'un Yambo Ouologuem, encore moins d'un Rachid Boudjedra, car dorénavant, c'est par des femmes que le corps féminin est (souvent) scruté – comme le souligne Ken Bugul lors d'un entretien :

*Le corps tient une place essentielle dans tous mes romans, comme dans ma vie. Son langage est pour moi le meilleur moyen de se reconnaître. Dans Le Baobab fou, c'est en touchant son corps, sa joue, son menton, que la narratrice prend brutalement conscience qu'elle est étrangère en Belgique, parce qu'elle est Noire*¹⁵.

¹⁰ Cf Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, [1992], 2015.

¹¹ Le pouvoir postcolonial tel qu'on le conçoit résulte d'une fusion des symboles. D'une part, il conserve les structures du pouvoir qui sont le fait de l'héritage colonial, tout en les réadaptant aux logiques anthropologiques endogènes et, d'autre part, il récupère les coutumes et traditions africaines sous-tendues par le pouvoir phallocratique. C'est un pouvoir qui, du fait de son caractère tyrannique, semble être fondé sur un paradigme autocratique dans la mesure où, selon l'expression arendtienne, il « *représente la négation la plus absolue de la liberté* ». (Arendt, Hannah, *La Nature du totalitarisme*, Paris, Payot & Rivages, 2006, p. 55). Dès lors, le pouvoir politique demeure en postcolonie la seule entité productrice de discours et de sens sur les corps qu'il administre comme ses sujets. On est dès lors dans une logique où la dignité des individus est niée à travers les traitements infâmes qu'on réserve à leur corps. Il s'agit en somme d'un univers du simulacre dans lequel le motif de la jouissance paraît définir l'instabilité d'une humanité qui s'étirole. D'ailleurs on le voit avec Achille Mbembe dans *De la postcolonie*, notamment au niveau de la préface où l'auteur disserte sur la possibilité d'une « *éthique du vivre ensemble* » en Afrique (et où on peut aussi y lire une sorte d'impasse qui donne l'impression que le continent serait comme entraîné dans un vaste mouvement de désenvoûtement, et par conséquent demeure presque sans issue).

¹² Castillo, Daniel et alii, *Corps en marge. Représentation, stéréotype et subversion dans la littérature francophone contemporaine*, Ottawa, Les Éditions L'Interligne, 2009, p. 9.

¹³ Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité III, Le souci de soi*, Coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1984, p. 53.

¹⁴ *Notre librairie*, n° 117, « Nouvelles écritures féminines », avril-juin 1994 et n° 118, juillet-septembre 1994.

¹⁵ « Entretien avec Ken Bugul : Briser le tabou qui interdit de parler du corps. Propos recueillis par Ayoko Mensah », publié le 3 décembre 2002. Cité par Atchade, Joseph Dossou, *Le Corps dans le roman africain francophone avant les indépendances*, thèse soutenue le 21 octobre 2010. Consulté le 2 juillet 2017 à 12 : 07 sur le site www.google.fr <https://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/88/12/31/PDF/2010PA03009>.

Ces écrivaines, par le truchement de la fiction, se réapproprient dès lors symboliquement (de) leur corps comme sujet littéraire et, par la même occasion, semblent contester le pouvoir phallocratique leur assignant la seule fonction de donner naissance et d'être un objet de plaisir et de désir pour les mâles. Cette disposition dialectique n'est pas sans rappeler une intuition de Puis Ngandu Nkashama, selon laquelle « *la dignité de l'homme [en tant qu'espèce] commence par 'le respect de son corps'*¹⁶ ». Ce qui très vite pourrait s'apparenter à une certaine révolte, tant les corps décrits par les romancières paraissent, d'après la formule de Bernard Ekome Ossouma, être en guerre contre « *[l]es pratiques criminogènes exercées sur les femmes au nom, le plus souvent, des traditions*¹⁷ ». Ce discours qui structure la réappropriation du corps féminin marque un tournant important dans la représentation des plaisirs corporels¹⁸ au sein du roman africain francophone postcolonial. C'est du moins ce que relève le propos de l'écrivaine camerounaise Calixthe Beyala qui, lors d'un entretien accordé à Tirthankar Chanda, déclare, à la question portant sur l'omniprésence du sexe et de l'érotisme dans son œuvre romanesque, qu'elle n'a pas inventée la sexualité. En revanche, elle ne fait que « *la nommer, montrer l'importance stratégique qu'elle a acquise dans les sociétés africaines contemporaines*¹⁹ ». Pour cette auteure, la monstration de la nudité²⁰ ne s'aurait être une thématique gratuite dans ses fictions, mais constituerait un discours subversif visant à questionner l'*être-au monde* féminin :

*Un de mes personnages dit dans mon dernier roman, en parlant d'elle : « ces fesses sont capables de renverser le gouvernement de n'importe quelle République ! » Mes femmes africaines usent de ce pouvoir qu'elles ont sur la gent masculine pour sortir de la dépendance dans laquelle la société les maintient. Beaucoup vont jusqu'à se prostituer, tout simplement pour ne pas avoir à subir les innombrables maternités, pour ne pas vivre sous la domination du frère ou du cousin*²¹.

¹⁶ Ngandu Nkashama, Puis, *Enseigner la littératures africaine, Tome I : Aux origines de la Négritude*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 209.

¹⁷ Ossouma, Bernard Okome, *Le Corps des africaines décrit par les romancières africaines*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 10.

¹⁸ Nous faisons allusion au recueil de nouvelles *Volcaniques : Une anthologie du plaisir* (Paris, Mémoire d'Encrier, 2015.) publié sous la direction de Léonora Miano. Le texte regroupe les écrits de douze auteures qui évoquent le plaisir féminin dans ces multiples occurrences littéraires. Ce livre est la suite du recueil de nouvelles *Première nuit : une anthologie du désir* (Paris, Mémoire d'Encrier, 2014.) consacré aux productions masculines sur la question du désir sexuel.

¹⁹ Beyala, Calixthe, « L'Écriture dans la peau. Entretien avec Calixthe Beyala », in *Notre Librairie, Sexualité et écriture*, propos recueillis par Tirthankar Chanda, *op. cit.*, p. 41.

²⁰ D'après le philosophe italien Giorgio Agamben, « *la nudité n'est pas un état, mais un événement. En tant que présumé obscur de l'ajout d'un vêtement ou comme résultat subit de sa soustraction, don inespéré, ou perte imprudente, elle appartient au temps et à l'histoire et non à l'être et à la forme.* » Cette considération est, selon lui, imputable à la théologie occidentale « *qui unit étroitement dans [sa] culture nature et grâce, nudité et vêtement* » (Agamben, Giorgio, *Nudités*, Paris, Rivages, 2009, p. 92.) Notre réflexion ne se rapproche nullement d'une interprétation judéo-chrétienne de la « nudité ». En revanche, nous ne retenons ici que le caractère événementiel de l'exhibition de la nudité obscène dans une culture marquée par des catégories manichéennes duelles (bien/mal, pur/impur, sal/propre, etc.).

²¹ Beyala, Calixthe, in *Notre Librairie, Sexualité et écriture*, propos recueillis par Tirthankar Chanda, *op. cit.*, p. 41.

Désormais, l'expérience intime se présente de plus en plus au lecteur à travers un imaginaire qui appréhende la sexualité comme un motif discursif de la dissidence sociale. Ainsi, l'écrivaine camerounaise dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* nous livre-t-elle le corps de son héroïne Ateba aux prises avec les désirs « charnels ». Nous faisons le même constat avec *53 cm* de Bessora, *Verre cassé* d'Alain Mabanckou, *Cannibale* de Baenga Bolya, *Mémoire d'une peau* de William Sassine, *Johnny chien méchant* d'Emmanuel Dongala, etc. En effet, ces œuvres somme toute érographiques²², qui exhibent sans fioriture « une imagination débridée » favorable à l'émergence de cette sorte de « *débauche textuelle* » dont parle Pierre N'da²³, nous offrent des personnages chez qui l'outrance et la démesure dans l'usage des plaisirs sexuels paraissent constituer un art de vivre. On retrouve la même tendance chez Sami Tchak, notamment dans *Place des fêtes*, où l'expérience du corps est transcrite dans une écriture qui présente au lecteur une diversité de scènes sexuelles auxquelles s'adonnent²⁴ dans une démesure charnelle proche de l'imagerie grotesque. Le corps revendique même sa part de jouissance, comme en témoignent les propos de la mère du conteur diégétique dans *Place des fêtes* :

Mon corps est dans l'enfer des désirs agressés. Le bâtard s'enfoncé dans le paradis des bites repues. Dans la douleur, je finis par m'endormir. C'est pour ça que je ne veux pas quand il me le demande. Il éveille mes envies et m'abandonne au feu des désirs. Je brûle seule des fesses et l'imbécile coule sur la pente de ses couilles trop rapidement vidangées, le salaud égoïste²⁵.

Cette écriture singulière serait décisive : au point que Papa Samba Diop en est arrivé à caractériser ce phénomène comme l'une des modalités évolutives de la fiction africaine

²² Nous faisons allusion à la notion d'« Érographie » qui est un « terme fédérateur employé [par Gaëtan Brulotte dans son ouvrage *Œuvres de chair : Figures du discours érotique* (Québec/Paris, Presses de l'Université de Laval, 1998)] pour désigner toutes les œuvres à contenu sexuel explicite et pour contourner la distinction subjective, souvent moralisante et très relative à travers l'histoire, entre l'érotique et le pornographique. » (Brulotte, Gaëtan, « Préface », in Amabiamina, Flora et Nankeu, Bernard Bienvenu (dir.), *Discours et sexe dans les littératures francophones d'Afrique. Vers un changement des mentalités ?*, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 9.

²³ N'da, Pierre, « L'Écriture de la transgression ou le parti pris de la subversion des codes. L'exemple de Sony Labou Tansi et Baenga Bolya dans *La Vie et demie* et *Cannibale* », in *Sony Labou Tansi, Témoins de son temps*, Coll. « Francophonies », Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003, p. 47-59.

²⁴ Le concept d'actant désigne en « *sémiotique littéraire, le terme de personnage, mais aussi celui de 'de dramatis persona'* (V. Propp), car il recouvre non seulement les êtres humains, mais aussi les animaux, les objets ou les concepts ». (Greimas, A.J., et Courtés, J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993, p. 3.) Pour notre compte, l'emploi de la notion d'actant recouvrira toutes les occurrences ci-après qui lui sont attribuées par la sémiotique littéraire, à l'exception d'une seule, celle notamment de symboliser les êtres humains. En conséquence, le terme d'actant aura, *stricto sensu*, pour synonyme dans cette étude, les notions de personnages et de protagonistes.

²⁵ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, Coll. « Continents noirs », Paris, Gallimard, 2001, p. 58.

postcoloniale. Car, selon lui, « [l]e roman francophone subsaharien n'a jamais été aussi iconoclaste que ces dernières années, qu'il soit l'œuvre d'hommes ou de femmes²⁶ ».

Ce qui frappe en parcourant le roman africain francophone postcolonial, c'est l'omniprésence des personnages aux prises avec une certaine démesure sexuelle. Cela permet de souligner l'importance de ce *topos* qui est devenu un véritable « *saisissement créateur*²⁷ » prisé par les écrivains. Ainsi, force est d'admettre que la littérature africaine francophone postcoloniale est en passe de devenir un lieu où, « *le corps, par l'entremise de la sexualité, devient la métaphore d'une liberté d'action et de pensée*²⁸ ». Par conséquent, « [q]u'on s'en réjouisse ou qu'on s'étonne, une évidence s'impose : mille convocations voluptueuses nous assiègent désormais, partout, sans relâche ni mesure²⁹ ». C'est cette constatation, au demeurant, qui motive la raison d'être de la présente étude.

Pour l'heure, contentons-nous de poursuivre avec le surgissement du motif corporel au sein de l'*épistémè*³⁰ « ethno-littéraire ». D'autant que l'inscription de cette thématique dans la fiction africaine n'a pas manqué de susciter l'intérêt de la critique. En revanche, il est essentiel de relever que la construction des discours sur le corps ainsi que ses représentations sont loin d'être une entreprise sans risque. Prise entre des perceptions déterministes (la religion, la morale, etc.), et sous-tendue par des idéologies à caractère racial³¹, la connaissance du corps

²⁶ Diop, Papa Samba, « Le Roman francophone subsaharien des années 2000. Les cadets de la post-indépendance », in *Culture Sud, Nouvelle génération, Notre Librairie*, n° 166, juillet-septembre 2007, p. 14.

²⁷ Nous empruntons cette formule à Didier Anzieu qui la conçoit comme un des moments essentiels des cinq phases du travail créateur. Ce qui l'emmène du reste, à distinguer clairement la créativité de la création. Pour ce dernier, « [l]a créativité se définit comme un ensemble de prédispositions du caractère et de l'esprit qui peuvent se cultiver et que l'on trouve sinon chez tous [...]. La création, par contre, c'est l'invention et la composition d'une œuvre, d'art ou de science, répondant à deux critères : apporter du nouveau (c'est-à-dire produire quelque chose qui n'a jamais été fait), en voir la valeur tôt ou tard reconnue par un public. » (Anzieu, Didier, *Le Corps de l'œuvre. Essai psychanalytique sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981, p. 17). Le « *saisissement créateur* » survient à la suite d'une expérience singulière qui aurait marqué un individu à un moment donné de son existence. Ce peut être une maladie, une séparation amoureuse ou bien la perte d'un être cher ; ayant occasionné une certaine crise intérieure et, qui dès lors deviendrait un motif de « *décollage créateur* ». C'est pourquoi Didier Anzieu conçoit « l'état de *saisissement créateur* » comme « *un moment psychotique* », non moins névrotique (*Ibid.*, p. 95-141).

²⁸ Brezault, Éloïse, *Afrique. Paroles d'écrivains*, Coll. « Essai », Québec, Mémoire d'encrier, 2010, p. 362.

²⁹ Guillebaud, Jean-Claude, *La Tyrannie du plaisir*, Paris, Seuil, 1998, p. 16.

³⁰ Le terme « *épistémè* » signifie chez Michel Foucault, l'ensemble des relations et rapports qui lient les discours scientifiques entre eux durant un moment historique clairement situé dans le temps, formant ainsi une certaine « *archéologie des savoirs* ». (Foucault, Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966). Selon Judith Revel, Michel Foucault désignerait par *épistémè*, « *un ensemble de rapports liant les discours scientifiques et correspondant à une période historique donnée [...] ce sont ses phénomènes de rapports entre les sciences ou les différents discours scientifiques que j'appelle épistémè d'une époque.* » (Revel, Judith, *Le Vocabulaire de Michel Foucault*, Paris, Ellipse Marketing, 2009, p. 25).

³¹ On se réfère ici à Guillaumin, Colette, *L'Idéologie raciste, Genèse et langage actuel*, Coll. « Folio Essais », [1972], Paris, Gallimard, 2002.

de l'autre peut très vite se laisser facilement investir par des appréhensions plates et factices, non loin du stéréotype.

Cette tendance peut très bien se vérifier à travers le roman colonial, qui en est peut-être l'une des sources, dans laquelle on voit émerger tout un réseau sémantique relevant de l'imaginaire occidental de l'Africain. Dans la plupart des cas, le corps du personnage romanesque subsaharien est perçu selon le rapport d'altérité et de différence autour duquel se sont construites les représentations imaginaires européennes de l'Autre (mythe du nègre et de l'Afrique noire). Cette lecture européocentriste³² de l'altérité africaine remonte à l'Antiquité où le physique du noir était déjà, semble-t-il, appréhendé sous le paradigme de l'étrangeté, et dont les descriptions biologiques fournies n'étaient pas très éloignées de la monstruosité. Les conditions même dans lesquelles le corps de l'Africain émerge dans l'Histoire, en l'occurrence la traite négrière, la colonisation et la violence des régimes postcoloniaux, prédisposent la littérature africaine qu'on a souvent qualifiée d'engagée à s'exercer elle aussi sur les corps.

Aussi, peut-on en réalité avancer que, depuis ses débuts, l'une des préoccupations fondamentales à laquelle la littérature africaine subsaharienne semble avoir eu affaire, est sans nul doute celle de la problématique corporelle. Plus encore, le corps apparaît comme une modalité importante dans les différents positionnements discursifs qu'adoptent les critiques et les écrivains dans leur tentative de définir le champ littéraire africain francophone. Ainsi, la couleur du corps donne cohérence à plusieurs textes critiques relevant de l'histoire littéraire africaine. En cela, l'ouvrage *Littérature et développement* de Bernard Mouralis permet de saisir toute la complexité des discours élaborés par ces derniers. Ceux-ci voient dans le corps un outil de différenciation et de classification des productions littéraires de l'Afrique subsaharienne. L'objectif visé à travers ces paradigmes idéologiques étant de délimiter les frontières qui existeraient entre la littérature française et son *autre* qui se laisse toujours appréhender dans son immédiateté par son « *caractère négro-africain*³³ ».

Cet enjeu qui, dès l'abord, semblait investi d'une simple fonction taxinomique, a fini par préfigurer la base d'une argumentation sur l'imaginaire de la couleur de la peau. Par cette disposition argumentaire, bon nombre de critiques européens et africains ont entrepris d'étudier les particularités littéraires et culturelles du continent³⁴.

³² Renombo, Robert Steeve et Mongui, Pierre-Claver (dir.), *La Fabrique du noir imaginaire*, Libreville, Odem, 2013.

³³ Mouralis, Bernard, *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex/ACCT, 1984, p. 7.

³⁴ Le paradigme de la race a pendant longtemps servi de support discursif chez bon nombre de critiques et écrivains. À y voir de près, il s'agit bel et bien du corps du négro-africain qui a été la valeur symbolique autour de laquelle se sont cristallisés les savoirs et les imaginaires (c'est le cas de l'ethnologie). Il est particulièrement intéressant de relever la fonction métonymique que la couleur de la peau a longtemps incarnée dans l'imaginaire, suggérant ainsi non seulement le corps tout entier, mais aussi le signifiant ultime de la culture négro-africaine. On pourrait à cet effet évoquer le cas de Lylian Kesteloot (*Anthologie*

Du reste, c'est ce qui semble caractériser, à plusieurs égards, la trajectoire diégétique du corps tel qu'il se déploie dans la fiction des écrivains africains et afro-descendants de la première génération. Ainsi, l'appréhension de la couleur du corps en tant que signifiant majeur dans la revendication identitaire des peuples colonisés est au cœur des idéologies prônées par les théoriciens de la Négritude³⁵. Ce motif sera perçu comme un support discursif important dans la quête de la figure de l'humain dont l'idéologie coloniale³⁶ l'avait privé, en proclamant « [q]ue les pulsations de l'humanité s'arrê[taient] aux portes de la nègrerie³⁷ ». On voit bien dans cet élan que l'objectif de ces intellectuels était, avant tout, la réappropriation d'un « So³⁸ » perverti par le regard occidental. Autrement dit, pour reprendre cette expression fort judicieuse d'Achille Mbembe, ce travail épistémologique visait, autant que faire se peut, la déconstruction de « la falsification de soi par autrui³⁹ ». Cela justifie, de la part de ces intellectuels, cette radicale volonté de se constituer, selon la formule du philologue allemand Hans-Georg Gadamer, un « savoir de soi [par soi] et pour soi⁴⁰ ». En cela, on peut cerner dans la posture des écrivains négro-africains de la première génération, toute une épistémologie de la revendication du pouvoir de nommer (fonction primordiale en laquelle Sony Labou Tansi

négro-africaine), de Jacques Chevrier (*Littérature nègre*), de Jahnheinz Jahn (*Muntu : l'homme africain et la culture néo-africaine*), de Jean-Paul Sartre (*Orphée noir*), et de Fanon, Frantz, *Peau noires, masques blancs*, etc.

³⁵ Il s'agit d'un mouvement littéraire initié dans les années 1930 par Aimé Césaire, Léon Gontran Damas et Léopold Sédar Senghor. L'un des combats majeurs prônés par ces écrivains était justement la revalorisation et la glorification des particularités culturelles des Noirs avec pour référent spatial l'Afrique. Cela dans le but de redonner la dignité aux Africains et aux Afro-descendants, à qui le discours occidental de l'époque déniait « les pulsations de l'humanité » (la formule est de Césaire).

³⁶ « Dans l'histoire de la rencontre entre l'Occident et les mondes lointains, écrit Achille Mbembe, il y a en effet une manière de représenter Autrui qui le vide de toute substance et le laisse sans vie » (Mbembe, Achille, *Politiques de l'inimitié*, Paris, La Découverte, 2016, p. 120). Cette représentation de l'Autre africain par l'Occident avait pour but de le réduire à une corporéité négative, sans âme ni profondeur, appelée à vivre dans un « corps à corps avec la mort, une mort en deçà de la mort, une mort dans la vie » (Fanon, Frantz, *Pour la révolution africaine*, in *Œuvres*, Paris, La Découverte, 2011, p. 700).

³⁷ Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Coll. « Poésies », [1939], Paris, Présence Africaine, 2015, p. 38.

³⁸ Cette considération rend plus lisible la rencontre douloureuse entre l'Occident et les mondes dits primitifs faisant du corps vivant le lieu charnière de la scission raciale entre le « Moi » trop humain de l'homme occidental pourvoyeur des Lumières et son altérité au corps singulièrement hybride et menaçant. C'est ce que semble confirmer la réflexion sur l'impérialisme colonial développée par Achille Mbembe dans *Politique de l'inimitié*. D'après cet auteur : « coloniser consistait en un travail permanent de séparation – d'un côté mon corps vivant (l'homme occidental) et, de l'autre, tous ces corps-choses qui l'entourent ; d'un côté ma chair d'homme par laquelle toutes ces autres chairs-choses et chairs-viandes existent pour moi ; d'un côté moi, tissu par excellence et point zéro d'orientation du monde et, de l'autre, les autres avec lesquels je ne peux jamais totalement me fondre ; que je peux ramener à moi, mais avec lesquels je ne peux jamais véritablement entretenir des rapports de réciprocité ou d'implication mutuelle. » (*Ibid.*, p. 66-67).

³⁹ Mbembe, Achille, « À propos des écritures africaines de soi », in *Politique africaine* n° 77, 2000, p. 18. Article consulté le 13 mai 2019 à 12 :19 sur le site : <https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2000-1-page-16.htm>.

⁴⁰ Gadamer, Hans-Georg. Cité par Aubenque, Pierre, « La Place de l'Éthique à Nicomaque dans la discussion contemporaine sur l'éthique », in *L'Excellence de la vie, Sur « Éthique à Nicomaque » et « L'Éthique à Eudème » d'Aristote*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 2002, p. 401.

assignait l'art d'écrire⁴¹) et de représenter le corps dans sa dimension phénoménologique, au sens où l'entend Maurice Merleau-Ponty⁴². Il s'agit d'approcher le phénomène de la « chair » dans sa double perception en tant que sujet et objet, et dont le corps est l'instrument à partir duquel les individus perçoivent et reçoivent les informations émanant du monde.

Ce point de vue permet de concevoir le corps comme une structure sémiologique dont les clés d'interprétation se trouveraient tapis dans l'histoire et le contexte qui auraient prévalu au surgissement d'une littérature, d'une culture, voire d'une civilisation. À cet effet, la position d'Isaac Bazié permet de nourrir cette vision à partir de laquelle on devrait normalement tenter de saisir les représentations du corps en littérature africaine postcoloniale :

Nous pouvons dire que le corps apparaît dès lors dans les littératures francophones comme cette surface idéale sur laquelle sont inscrits les stigmates de diverses expériences (esclavage, colonisation et crise dans la gestion de l'héritage colonial) vécues le plus souvent en conflit avec l'autre et avec soi-même⁴³.

Finalement, penser le corps tel que décrit dans les écritures postcoloniales, c'est toujours le situer dans un contexte bien précis. Car il se laisse saisir, d'une part, à partir des imaginaires inhérents à l'évolution des savoirs (scientifiques, philosophiques, culturels, politiques, etc.), et, d'autre part, à travers les critiques instaurées par l'épistémologie contemporaine (féminisme, postcolonialisme, poststructuralisme, *cultural studies*, *gender studies*, *queer studies*, etc.) dont l'un des apports aura été de déconstruire les « vérités » qui semblaient immuables telles que la race, la culture, l'identité, l'ethnie, etc. C'est de là justement qu'il faudrait se positionner pour dire ou interpréter le corps, non pas à travers des présupposés raciaux longtemps admis par une bonne partie de la critique de l'époque et qui lui ont souvent servi de « pré-texte ». Cette façon de procéder a souvent fonctionné comme un *habitus* chez bon nombre de spécialistes dès lors qu'il s'agissait d'analyser les productions littéraires, notamment celles de l'Afrique francophone subsaharienne. L'on constate dans le même ordre d'idées, la prolifération d'un certain nombre de lectures critiques du corps qui semblent être influencées par des positions relevant de l'eurocentrisme et de l'afrocentrisme.

La quête de l'authenticité culturelle⁴⁴ (cette tendance a davantage influencé les premiers critiques) comme marqueur spécifique de l'identité des œuvres produites par les Africains, a pendant longtemps nourri les regards critiques sur le corps du personnage romanesque. Cette tendance idéologique basée sur l'immédiateté ethnologique du *Corps du*

⁴¹ « Mais l'art d'écrire c'est aussi l'exercice de nommer. Nommer c'est mettre les choses en vie, la mise en chair comme dirait le poète Édouard Maunick. » (Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang, textes critiques*, (édition établit et présentée par Greta Rodriguez-Antoniotti), Paris, Seuil, 2015, p. 49.

⁴² Merleau-Ponty, Maurice, *La Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 180-181.

⁴³ Bazié, Isaac, « Corps perçu et corps figuré », in *Études françaises : Le Corps dans les littératures francophones*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, vol. 41, n° 2, 2005, p. 12-13.

<http://id.erudit.org/iderudit/011375ar>. Article consulté en ligne le 8 juillet 2017 à 19 :14.

⁴⁴ Mouralis, Bernard, *Littérature et développement*, op. cit., p. 208.

*héros*⁴⁵ africain, a eu pour effet la réduction quasi systématique de ce *topos* à sa dimension biologique, fonctionnant ainsi comme un référent important à la réception finale de l'œuvre. Dans cet élan, la perception du corps en tant qu'objet du texte et en même temps référence identitaire, a servi d'« avant-texte » dans les différentes lectures faites sur le corps. En revanche, quoique la critique ait focalisé son approche du corps sur le biologique, force est d'admettre qu'elle a tout de même manifesté un intérêt notoire à l'endroit de cette thématique. Cependant, cette perception univoque de l'objet pourrait aider à relever les limites de ces travaux. Car les études menées à ce jour autour du corps romanesque africain ne tiennent pas toujours compte de l'évolution diachronique et synchronique de cette problématique dans les œuvres africaines francophones subsahariennes. Isaac Bazié écrit à ce sujet :

*En regard de ces influences du corps sur les premières critiques des littératures francophones d'Afrique subsaharienne, on remarque que le paradigme biologique est utilisé de manière plus ou moins évidente, sans pour autant constituer l'objet d'une analyse systématique dans les œuvres. Les regards portés sur cette problématique sont restés sur le plan d'un intérêt ponctuel, le plus souvent consacré à un ouvrage particulier*⁴⁶.

En 1994, paraît un ouvrage collectif intitulé *Littérature et maladie en Afrique*, publié sous la direction de Jacqueline Bardolph⁴⁷. Il s'agit précisément d'un ensemble de textes issus du colloque de Nice, organisé en 1991 par l'Association pour l'Étude des Littératures Africaines (APELA) autour de la problématique de la maladie et de la folie. Toutes les contributions de l'ouvrage s'intéressent principalement à la thématique de la maladie du corps dans les fictions littéraires africaines. Du reste, *Littérature et maladie en Afrique* conforte parfaitement l'intérêt que la critique accorde à l'étude du corps. Mais il ne permet pas d'appréhender l'évolution et la complexité de ce motif tel qu'on peut le lire dans la littérature postcoloniale. Celle-ci ne met plus nécessairement en scène des corps malades ou souffrant d'un complexe d'infériorité à l'égard du colonisateur, elle souligne dorénavant l'avènement d'un nouveau corps avec le roman dit « *de la dictature* », comme le suggère Lydie Moudileno, laquelle souligne :

La représentation du corps dans les années quatre-vingt déplace la dualité colonisé/colonisateur pour mettre en scène, à travers des métaphores nouvelles, une lutte physique entre deux corps africains ; celui, obscène et ubuesque, du corps autocratique, et celui, martyrisé et rebelle, du corps populaire dont le héros se fait l'incarnation. Entre le corps de l'autocrate qui dit la démesure et le démembrement de l'humain, et le corps du héros qui réaffirme l'humain par une corporéité à laquelle la fiction redonne totalité et dignité, s'annonce une des problématiques cruciales du début des années quatre-vingt, à savoir, le conflit

⁴⁵ Allusion faite à Berthelot, Francis, *Le Corps du héros, Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997.

⁴⁶ Bazié, Isaac, « Corps perçu et corps figuré », *Le Corps dans les littératures francophones, op. cit.*, p. 13-14.

⁴⁷ Bardolph, Jacqueline (dir.), *Littérature et maladie en Afrique. Image et fonction de la maladie dans la production littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1994.

*entre les forces de la négation de l'humain et les tentatives de re-membrement du corps social en souffrance*⁴⁸.

Cette citation révèle l'évolution de la problématique du corps dans l'imaginaire socioculturel des écrivains postcoloniaux. On n'est plus dans le cadre d'une description manichéenne où le corps du colonisé s'oppose à celui du colonisateur, mais en présence d'un rapport nouveau entre les corps. Ce statut inédit dont semble jouir la matière corporelle peut être perçu comme un prétexte poétique servant à la construction d'un discours de la dénonciation des violences postcoloniales, mais participe également à l'élaboration d'un imaginaire singulier donnant lieu à la construction d'une « *poétique du sujet*⁴⁹ » en favorisant l'émergence, selon l'expression d'Achille Mbembe, des « *conditions éthiques du vivre ensemble*⁵⁰ » en postcolonie. Ce projet littéraire ne serait pas loin de la conception du sujet postmoderne telle que l'envisage Daniela Roventa-Frumusani :

*[...] le sujet postmoderne n'est plus l'actualisation d'un principe universel (raison, devoir, etc.) ; il est plutôt un projet, un parcours, l'unité narrative d'une vie, définie par la liberté de se construire, et non plus par des rôles attribués. L'idée moderne du sujet combine en fait trois éléments indispensables : la résistance à la domination (que ce soit la colonisation des « sauvages » ou la ghettoïsation des femmes par les maîtres), la liberté comme objectif central et condition du bonheur et la reconnaissance de l'autre comme sujet*⁵¹.

Le fonctionnement actuel de la culture et de la politique en Afrique permet en effet de réinterroger le corps à la fois en tant que producteur et générateur de discours. Cela étant, il faut attendre une contribution importante de Ranguira Béatrice Gallimore qui consacre une réflexion à *L'Œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, pour voir surgir une démarche analytique soucieuse de mettre en avant les différentes corrélations « *biopolitique* » entre l'écriture et le corps romanesque. Celle-ci s'attarde notamment sur l'étude des multiples fonctionnalités et performances du corps féminin à travers son inscription dans l'imaginaire socioculturel africain. Elle écrit à ce propos :

*Le corps de la femme [chez Beyala] est une surface sur laquelle la société imprime les différentes marques pour satisfaire les exigences de la transaction économique. Dans ce mercantilisme patriarcal où l'importance du profit est fonction de la qualité du produit offert, plusieurs rites sexuels ont été élaborés sous la forme d'inscriptions tégumentaires imposées au corps féminin*⁵².

⁴⁸ Moudileno, Lydie, *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*, Document de travail n° 2, Dakar, CODESRIA, 2003, p. 60.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁰ Mbembe, Achille, *De la postcolonie*, op. cit., p. III.

⁵¹ Roventa-Frumusani, Daniela, « L'Identité féminine dans la presse écrite roumaine : topos et réalité », in *Global Network/Le réseau mondiale*, n° 12, 2000, p. 134.

⁵² Gallimore, Ranguira Béatrice, *L'Œuvre romanesque de Calixthe Beyala. Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 68.

Dans ces lignes est corroborée l'idée selon laquelle le corps dans les écritures postcoloniales se présente comme le point de cristallisation de divers discours sociaux. Il revêt dès lors plusieurs définitions. C'est du moins ce qu'on peut lire à travers celle que Carla, personnage de Sami Tchak, donne à son corps dans *La Fête des masques*. Le narrateur rapporte à ce sujet : « Elle apparut dans sa tête, elle, Carla, qui définissait son corps comme le lieu de tous les plaisirs, narcissiste qui s'observait sous toutes les coutures, dans sa nudité intégrale, qui s'exposait aux regards sans se gêner, qui aimait faire spectacle de sa beauté.⁵³ »

Une autre contribution importante est celle d'Eugène Nshimiyimana⁵⁴ qui, dans un article intitulé « Les Corps mythiques de Sony Labou Tansi : figuration et 'mnémotopie' », étudie les manifestations du corps chez l'écrivain congolais. Il le perçoit comme une structure tridimensionnelle qui suggérerait à la fois une interprétation spatio-temporelle, scripturale et mémorielle. Son apport permet d'élargir la réception critique du corps chez Sony Labou Tansi. À noter également l'article de Justin K. Bisanswa⁵⁵ dont le titre est « Le Corps au carrefour de l'interdisciplinarité et de la rhétorique », qui tente d'établir un lien entre le corps et son espace de déploiement dans l'œuvre. Ce qui, selon lui, permet de cerner le rapport intime que l'écrivain pourrait entretenir avec sa création. Du reste, il faut aussi souligner l'analyse que Ghizlaine Laghzaoui⁵⁶ consacre à l'étude du corps dans son article intitulé « L'Initiation : le corps dans tous les sens ». Celle-ci voit dans l'initiation un marqueur qui participerait à la métamorphose du corps tant d'un point de vue physique que spirituel. Ce qui contribue à saisir son ancrage dans le temps et l'espace.

Ces approches du corps dans la littérature postcoloniale consacrent, toute proportion gardée, une rupture d'avec une tradition littéraire africaine représentative d'une perception du corps idéologiquement « africain », saisissable à travers la dualité Blanc/Noir. En revanche, le nouveau regard que la critique projette sur le corps laisse ce dernier apparaître comme une entité hétérogène, qui n'est jamais tout à fait la même d'un roman à un autre. Là où il est d'une beauté parfaitement céleste, il est aussi infernal et destructeur. Là où il fait l'objet d'un culte, il est également l'objet d'une répulsion dégoûtante : nous sommes en présence d'une sorte de poétique⁵⁷ de l'attraction-répulsion autour de la matière corporelle. Dans l'ensemble, on

⁵³ Tchak, Sami, *La Fête des masques*, Coll. « Continents noirs », Paris, Gallimard, 2004, p. 10.

⁵⁴ Nshimiyimana, Eugène, « Les Corps mythiques de Sony Labou Tansi : figuration et 'mnémotopie' », in *Études françaises : Le Corps dans les littératures francophones*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, vol. 41, n° 2, 2005.

⁵⁵ Bisanswa, Justin K., « Le Corps au carrefour de l'intertextualité et de la rhétorique », in *Études françaises : Le Corps dans les littératures francophones*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, vol. 41, n° 2, 2005.

⁵⁶ Laghzaoui, Ghizlaine, « L'Initiation : le corps dans tous ses états », in *Études française : Le Corps dans les littératures francophones*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, vol. 41, n° 2, 2005.

⁵⁷ Dans tous les cas, tel qu'il se présente dans le roman africain postcolonial, le corps paraît être le lieu de contradictions multiples, en tant qu'il se trouve être au cœur d'une certaine « *carnavalisation des échanges* » (Mbembe, Achille, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, op. cit., p. XIX). Dès lors, on ne saurait le saisir qu'au sein d'un réseau sémantique très

constate l'apparition d'un nouveau regard sur cette problématique, aussi bien chez les écrivains masculins que féminins qui s'accompagne d'un discours inédit sur la sexualité et la représentation du désir, au point que Lydie Moudileno a suspecté à travers cette tendance « *l'avènement d'un corps jouissant et jouissif [qui] suggère un mouvement hors du collectif, et vers des formes plus individuelles de quête de soi*⁵⁸ ». Cela dit, les diverses interventions du corps dans les écritures postcoloniales caractérisent, à maints égards, le paradigme d'une évolution synchronique, là où un certain discours ethnologique semblait ne voir que la manifestation d'une altérité exotique, il devient un motif essentiel à même de révéler la complexité de sa présence au sein des imaginaires culturels.

C'est dans cette perspective analytique du corps au sein du roman africain francophone postcolonial que s'inscrit notre sujet intitulé : *Enjeux et figurations du corps chez Sony Labou Tansi et Sami Tchak*.

Pour cela, il convient de préciser quelques déclinaisons définitionnelles du paradigme « corps », afin de mieux situer sa représentation en littérature. En effet, par son statut, en tant que « *matière première de l'histoire*⁵⁹ », le corps est un objet transversal difficile à appréhender en raison de sa porosité. Ainsi, s'avère-t-il être un concept pour le moins étrange qui ne cesse pas d'intriguer la pensée des hommes et des femmes tout au long de l'histoire. Sa problématisation au sein des imaginaires sociaux est aussi vieille que le monde. Qu'il fasse l'objet de fascination et de culte, ou bien simplement un sujet de condamnation et de dégoût en raison même de sa précarité, il ressort, de toute évidence, que le corps se trouve être au centre de maints symbolismes culturels. Dans tous les cas, cette ambivalence non moins mystérieuse dont jouit la « *chair*⁶⁰ » des humains, semble vérifier une intuition de Claude

divers, dans la mesure où cette truculence des « plaisirs charnels » serait concomitante à la configuration du pouvoir en postcolonie, toujours saisissable à travers tout un ordre symbolique de la jouissance. Achille Mbembe y décèle la manifestation d'un déferlement pulsionnel : « *Cet ordre est gouverné par deux sortes de pulsions : d'une part le désir illimité d'acquisition des biens et des richesses (chrématistique), et de l'autre l'abrutissement dans la jouissance (pleonexia). Ces deux pulsions (posséder, détruire et s'auto-détruire) s'inscrivent dans une économie de la somptuosité et une politique de la volupté héritée à la fois des imaginaires historiques coloniaux et ancestraux de gouvernement dont elles se nourrissent. Ces rituels se donnent notamment à voir dans les rituels publics quotidiens.* » (*Ibid.*, p. XIX-XX). L'analyse mbembienne permet d'appréhender les rapports complexes entre le corps et le pouvoir qui structurent les relations en postcolonie en termes d'affects relevant de la psychologie des individus, et perceptibles « *au sein d'une économie spéculaire de la jouissance où le corps circule en tant que principale matière d'échange entre les hommes et les femmes* » (*Ibid.*, p. XXVII) Plus intéressant encore, elle souligne l'évolution socioculturelle en cours en Afrique et dès lors oriente le lecteur à saisir le corps à travers le paradigme de « *l'afropolitanisme* » (Cf. Mbembe, Achille, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, op. cit., p. 221-229) et du « *transculturel* » (Cf. Appadurai, Arjun, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2005, p. 7). Car l'ouverture du continent à d'autres espaces culturels, a nécessairement eu des influences notoires sur l'imaginaire des écrivains.

⁵⁸ Moudileno, Lydie, *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*, op. cit., p. 60.

⁵⁹ Lafontaine, Céline, *Le Corps-marché, La marchandisation de la vie humaine à l'ère de la bioéconomie*, Paris, Seuil, 2014, p. 17.

⁶⁰ Le substantif « *chair* » désigne chez Maurice-Merleau Ponty, le rapport de substance qui relie à la fois le corps et le monde, en tant qu'ils sont une même réalité phénoménologique ; celle d'être des

Bruaire selon laquelle « *le corps est compris, comme Dieu est conçu*⁶¹ ». Autrement dit, le corps tout comme Dieu a droit à sa part de transcendance et de mystère au sein des imaginaires socioculturels. C'est pourquoi Michel Bernard établit que « *le discours sur le corps ne peut jamais être neutre : parler sur le corps oblige à éclairer plus ou moins l'un et l'autre de ses deux visages, celui à la fois prométhéen et dynamique de son pouvoir démiurgique et de son avide désir de jouissance, et, par contre, celui tragique et pitoyable de sa temporalité, de sa fragilité, de son usure et sa précarité*⁶² ». Comme on peut le voir, toute représentation du corps, n'est jamais gratuite, mais se trouve être imprégnée par les « valeurs » ainsi que par la force des mythes qui l'entourent. D'une invention récente⁶³, en tant que concept traduisant « *la souche identitaire de l'homme, le lieu et le temps où le monde prend chair à travers un visage singulier*⁶⁴ », la « [...] *corruptibilité du corps et l'immatérialité de la pensée ont été progressivement opposées par le dualisme platonico-cartésien qui fonde métaphysiquement la distinction entre l'âme et le corps*⁶⁵ ». À l'évidence, le platonisme pense le corps comme une entité éminemment corruptible, parce qu'il est la chose sensible par essence. Pour cela, il se verra projeté dans l'univers de l'instable et du périssable en tant qu'il demeure le lieu même de la mort du vivant. Suivant l'exemple de son maître, Aristote intégrera la charge des « *plaisirs sensoriels* » dans la constitution de son système philosophique. Car sa philosophie incline-t-elle à « *admettre avant tout que l'être dans sa totalité est de l'ordre de la matière, ce qui revient à le penser en termes de corps*⁶⁶ ».

Toutefois, le système philosophique aristotélicien ne s'éloignera pas pour autant des paradigmes culturels de la société grecque antique. Car la manière dont ces philosophes grecs ont eu à aborder la « *chair* » humaine, dépendait pour une large mesure « [...] *de leur système*

entités « *sensibles* » en soi. C'est dans ce sens qu'il faudrait entendre l'affirmation : « *le corps appartient à l'ordre des choses comme le monde est une chair universelle* » (Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible, suivi de Note de travail*, Paris, Gallimard, 1964, p. 179.), parce que la « *chair* » tout comme le « *corps* » sont des « *élément[s] de l'Être.* » (*Ibid.*, p. 182).

⁶¹ Bruaire, Claude, *Philosophie du corps*, Paris, Seuil, 1968, p. 153.

⁶² Bernard, Michel, *Le Corps*, Paris, Seuil, 1995, p. 8.

⁶³ Allusion faite à l'ouvrage de Descamps, Marc-Alain, *L'Invention du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986. L'invention dont parle l'auteur se situe purement au niveau symbolique, c'est-à-dire dans le domaine des idées et de la pensée. Pour lui, les civilisations humaines ont vécu pendant bien longtemps dans une sorte de méconnaissance épistémologique de leur réalité biologique. Comment cela est-il possible ? Eh bien parce qu'« *on peut avoir un corps sans le savoir* », s'empresse de répondre Marc-Alain Descamps. C'est donc la raison pour laquelle, renchérit-il, l'Occident a inventé « [...] *le corps en tant que concept et objet général d'études humaines, hors de la biologie, la physiologie et la médecine. Nous parlons donc d'invention du corps au XX^e siècle comme Denis de Rougemont parle de l'invention de l'amour par les troubadours au XIII^e siècle. L'invention du corps se fait comme celle d'un trésor : l'inventeur d'un trésor est celui qui met à jour un trésor enfoui, qui était déjà là, mais restait inconnu dans sa cachette.* » (*Ibid.*, p. 10).

⁶⁴ Le Breton, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, [1990] 2013, p. 17-18.

⁶⁵ Marzano, Michela, *La Philosophie du corps*, Coll. « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 12.

⁶⁶ Braunstein, Florence et Pépin, Jean-François, *La Place du corps dans la culture occidentale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 31.

de pensée, fondé sur la notion de rationalité et d'harmonie⁶⁷ ». Si bien que leur « éthique » était liée à « la maîtrise qu'ils exerçaient sur eux-mêmes et donc du pouvoir qu'ils étaient dignes d'assumer sur les autres⁶⁸ », de sorte que l'on peut relever que « [la] thématique d'un rapport entre l'abstinence sexuelle et l'accès à la vérité était déjà fortement marquée⁶⁹ » chez ces derniers.

Lucrèce pour sa part délaissera la dimension ontologique et morale en vigueur chez Platon et Aristote, pour formuler une conception purement matérialiste du corps. En effet, pour « [Lucrèce], tout s'explique par la matière et rien ne lui échappe. Corps et âme, tout est de même nature : c'est-à-dire physique⁷⁰ ». Dès lors, la vitalité même de l'être humain résulte de son expressivité sensorielle, en tant que son corps demeure le siège des désirs et des passions. De sorte que la répulsion des organes biologiques (bas corporels, entre autres) au sujet desquels le platonisme et l'aristotélisme réclamaient maîtrise et domination, trouvera une certaine réhabilitation chez Lucrèce. Cependant l'Église chrétienne⁷¹ reprendra et amplifiera l'acceptation grecque d'une « chair » potentiellement dangereuse, tel qu'on peut l'observer au travers des Épîtres pauliniennes. C'est bien dans un contexte similaire qu'il faut peut-être situer les travaux de René Descartes au XVII^e siècle. En effet, il enrichira l'idée platonicienne d'un corps comme simple prison de l'âme. Pour lui, il convient de s'éloigner des sens parce qu'ils empêchent la pensée de découvrir le vrai⁷². Le philosophe semble ainsi souscrire à une tradition chrétienne de l'imperfection corporelle. Face à un tel acharnement contre la chair, le

⁶⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁸ Foucault, Michel, *L'Histoire de la sexualité 2*, op. cit., p. 30.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁰ Thèse soutenue en 2009 par Claudia Labrosse sous le titre *De la notion d'objet à celle de sujet de l'écriture : le statut ontologique du corps dans le roman québécois contemporain*, p. 5. Consultée le 26 décembre 2018 à 23 :18 sur le site : <https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/29844/1/NR59514.PDF>.

⁷¹ . Dans le christianisme en effet, la « chair » se trouve être l'emblème même du péché. Qui ignore le mythe du péché originel inscrit dans *L'Ancien Testament*, lequel raconte la chute d'Adam et Ève à la suite de la consommation d'un fruit de la connaissance du bien et du mal. Le texte nous rapporte qu'après cet acte de désobéissance ils auraient reçu une malédiction de la part de Dieu qui les condamnait toute leur vie à la misère précaire du corps (manger à la sueur de leur front et enfanter dans les douleurs), puisque d'une manière symbolique la grande chute introduite dans le monde à l'issue de ce péché fut celle de l'expérience de la mort. Dès cet instant, l'homme c'est-à-dire le pécheur, ne peut atteindre le salut qu'en pratiquant en permanence une violence sur lui-même afin de dominer le désordre de la « chair ». Par conséquent, seuls ceux qui maîtrisent les plaisirs charnels trouveront grâce aux yeux de Dieu. Car, « [la] perfection spirituelle ne peut être atteinte sans la domination de la chair et de ses appétits qui font parcourir au croyant les sentes de la gourmandise et de la luxure » (Labrosse, Claudia, *De la notion d'objet à celle de sujet de l'écriture : le statut ontologique du corps dans le roman québécois contemporain*, *ibid.*, p. 7.) Ainsi par la suite, la métaphorisation du « Corps du Christ » dans *Le Nouveau Testament*, deviendra le nouvel emblème de rédemption des convertis.

⁷² Puisque seul l'esprit est vraiment disposé plus que les sens à connaître, il fera l'expérience d'une telle évidence philosophique dont toute la quintessence s'exprime à travers le propos suivant : « [...] je connus de là que j'étais une substance dont toute l'essence ou la nature n'est que de penser, et qui, pour être, n'a besoin d'aucun lieu, ni ne dépend d'aucune chose matérielle. En sorte que ce moi, c'est-à-dire l'âme par laquelle ce suis ce que je suis, est entièrement distincte du corps, et même qu'elle est plus aisée à connaître que lui, et qu'encore qu'il ne fût point elle ne laisserait pas d'être tout ce qu'elle est. » (Descartes, René, *Discours de la méthode*, Paris, Librairie Générale Française, introduction, dossier et notes par Denis Moreau, [1637] 2000, p. 110-111).

corps est en passe d'être ravalé au rang des objets. Il perd peu à peu sa « phénoménalité », pour se voir simplement réduit à un amas d'organes appelant la rigueur rationnelle de la science pour être maîtrisé. C'est pourquoi, suivant la pensée de ces contempteurs de la chair, il convenait ni plus ni moins de dire « *adieu au corps*⁷³ » si l'on voulait parvenir à la connaissance de soi-même.

« *Après l'histoire de la négativité du corps vient l'histoire de sa positivité*⁷⁴ », constate à juste titre Jean Baudrillard dans son ouvrage *L'Échange symbolique et la mort*. Selon cet auteur, « *le concept de corps* » en tant qu'affirmation ultime « *de la subjectivité radicale* » serait né paradoxalement dans la culture moderne occidentale « *à l'ombre du refoulement* ». Ainsi, « *[t]oute l'ambiguïté de la 'révolution' actuelle [viendrait] de ce que des siècles de refoulement ont fondé le corps en valeur*⁷⁵ ». En revanche, il aura fallu attendre le dernier quart du XIX^e siècle pour assister au redressement⁷⁶ spectaculaire du corps dans le discours. Si les cultures de l'Antiquité gréco-romaine ont manifesté un intérêt à cerner la matérialité du vivant, cet intérêt n'a peut-être jamais autant passionné qu'aujourd'hui. En effet, « *[l]e XX^e siècle a inventé théoriquement le corps*⁷⁷ » pour l'inscrire « *dans les formes sociales de la culture*⁷⁸ », nous renseignent Jean-Jacques Courtine, Alain Corbin et Georges Vigarello dans leur *Histoire du corps*. Ainsi, l'on assiste à l'émergence d'une multitude de philosophies au sein desquelles « *[...] le corps et la sensorialité accèdent au sens*⁷⁹ ».

Ce constat n'est pas sans faire écho à la formule de Nietzsche selon laquelle l'homme est fondamentalement « *corps de part en part, et rien hors cela ; et [que] l'âme ce n'est qu'un mot pour quelque chose qui appartient au corps*⁸⁰ ». En effet, ce qui semblait être chez le philosophe allemand une sorte de réhabilitation formelle de la matérialité du concept de l'humain, devrait s'avérer un siècle plus tard déterminant aux représentations phénoménologiques⁸¹ du corps. Avec la phénoménologie, « *[u]ne double expérience se dessine : celle de l'objectivité, l'en-deçà du corps, de l'épiderme, révélation de ce qu'il est à l'extérieur, et celle de la subjectivité, l'en-dedans du corps, celui des émotions*⁸² ». Par la suite,

⁷³ Allusion faite à Le Breton, David, *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999.

⁷⁴ Baudrillard, Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 398.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 398.

⁷⁶ Allusion faite à Vigarello, Georges, *Le Corps redressé, Histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris, Armand Colin, 2004.

⁷⁷ Corbin, Alain et alii, *Histoire du corps-tome 3, Les Mutations du regard, Le XX^e siècle*, Coll. « Points Histoire », Paris, Points, 2006, p. 7.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁷⁹ Marcheix, Daniel et Watteyne, Nathalie (dir), *L'Écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Coll. « Espaces Humains », Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2007, p. 10.

⁸⁰ Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction de Georges-Arthur Goldschmidt, Coll. « Le Livre de Poche », Paris, Librairie Générale Française, [1883] 1983, p. 48.

⁸¹ Dans son ouvrage *Phénoménologie de la perception*, Maurice Merleau-Ponty définit le terme « *phénoménologie* » comme « *[...] une philosophie qui replace les essences dans l'existence et ne pense pas qu'on puisse comprendre l'homme et le monde qu'à partir de leur 'facticité'* », *op. cit.*, p. 7.

⁸² *Ibid.*, p. 134.

le corps deviendra au sein du discours socio-anthropologique un véritable vecteur de la subjectivité identitaire⁸³. C'est ainsi que de ce qui semble être devenu un nouveau « *statut corporel* », Jean Baudrillard verra une certaine détermination des relations dynamiques entre le charnel et le social, puisque fondamentalement « [...] *le mode d'organisation de la relation au corps reflète le mode d'organisation de la relation aux choses et celui des relations sociales*⁸⁴ ». La psychanalyse freudienne par le truchement du paradigme du « symptôme » étudiera pour sa part les notions de « *désir/plaisir* », attendu que le corps demeure le siège des pulsions sexuelles⁸⁵.

Aujourd'hui encore, l'on est particulièrement saisi par cette sorte de culte étrange dont semble jouir la « *chair* » au sein de nos sociétés contemporaines de consommation dominées par les valeurs du capitalisme néolibéral. Car ce auquel on assiste au sujet du corps, « [...] *c'est le défoulement et le déferlement, comme si l'humanité voulait se rattraper d'avoir si longtemps oublié un sujet essentiel*⁸⁶ ». Ne serait-on pas en train de s'acheminer de la sorte vers une certaine « *[o]bsolescence de l'homme*⁸⁷ » ? Décidément, tout porte à croire que la tranquillité du corps n'est pas pour maintenant. Surtout à l'ère de l'accroissement spectaculaire des préfixes « *bio* » (biopouvoir, bioéconomie, biotechnique, etc.) comme « *nouvelles formes de mise en valeur du corps humain portées par la bioéconomie*⁸⁸ ». De toutes les façons, ainsi que le suggère un titre de Céline Lafontaine, les hommes et les femmes de ce siècle seront appelés pour longtemps encore, à conjuguer avec le paradigme du *Corps-marché*, traduisant à la fois la manifestation d'un espace de la marchandisation de la vie et l'expression métaphorique d'une « *infrastructure économique de la société postmortelle, dans laquelle le maintien, le contrôle, l'amélioration et le prolongement de la vitalité corporelle sont devenus les garants du sens donné à l'existence*⁸⁹ ». Face à toutes ces considérations néolibérales de la chair, le corps humain est en passe d'être « *considéré comme une mine à exploiter*⁹⁰ », pour reprendre la formule de Günther Anders.

Dans le domaine littéraire, l'interprétation du corps par la critique obéit à deux tendances liées au statut du personnage dans le récit. La première, d'inspiration structuraliste, tente de

⁸³ Marcel Mauss étudiant les techniques du corps, avait montré que les usages que nous faisons de notre corps relevaient en fait d'une certaine éducation. Ainsi, par technique du corps, il faut entendre « *les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps* » (*Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, [1936] 1989, p. 365).

⁸⁴ Baudrillard, Jean, *La Société de consommation*, Paris, Gallimard, 1970, p. 200.

⁸⁵ Freud, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, trad. de l'allemand par Philippe Koeppel, Paris, Gallimard, 1987, p. 37.

⁸⁶ Descamps, Marc-Alain, *L'Invention du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 19986, p. 9.

⁸⁷ Allusion faite à Anders, Günther, *L'Obsolescence de l'homme*, t. 2, *Sur la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle*, trad. fr. Christophe David, Paris, Fario, 2011.

⁸⁸ Lafontaine, Céline, *Le Corps-marché*, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁹ *Idem.*, p. 13.

⁹⁰ Anders, Günther, *Obsolescence de l'homme*, *op. cit.*, p. 32.

se dépouiller de la dimension psychologique du « *personnage-personne*⁹¹ » pour n'en retenir que sa réalité textuelle. En cela, elle conçoit le corps du personnage comme une structure sémiologique très complexe se réduisant à une grammaire de « *signes linguistiques* ». Voici ce que Philippe Hamon a écrit à propos du « *statut sémiologique du personnage* » :

En tant que concept sémiologique, le personnage peut, en une première approche, se définir comme une sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un signifiant discontinu (un certain nombre de marques) renvoyant à un signifié discontinu (le « sens » ou la « valeur » du personnage)⁹².

Cette perception du corps comme structure sémiologique fonctionne sur la base d'une abstraction qui élimine toute dimension sociologique du personnage pour en faire de lui un tissu sémantique. La deuxième tendance promue par Francis Berthelot s'intéresse également au personnage romanesque comme structure sémiologique. Contrairement à la position de Philippe Hamon qui considère le personnage comme un être totalement désincarné et dont la valeur se trouverait inscrite dans le texte, Berthelot prône pour sa part, une prise en compte plus significative de la dimension psychologique (organique) du personnage, non plus exclusivement sous l'angle sémantique, mais plutôt à partir d'une approche qui tient compte de la dimension biologique et narratologique du personnage. Il s'agit dans cette perspective d'un retour vers ce que les structuralistes avaient évacué pour finalement parler d'un « *corps qui mange, boit et souffre, d'un personnage en chair et en os dont on raconte l'histoire*⁹³ ». En ce qui nous concerne nous souscrivons à la perspective berthelonienne du personnage, puisqu'il s'agira de penser la problématique corporelle chez Sony Labou Tansi et chez Sami Tchak, à partir de « *l'organicité* » des héros actualisés dans leurs textes romanesques. Désormais dans la fiction africaine, le corps est présenté comme un objet qui serait en passe d'intégrer le circuit « *d'une nouvelle phase de la globalisation capitaliste*⁹⁴ » par le truchement de la sexualité, et devient la principale valeur d'échange entre les hommes et les femmes. Un nombre important d'écrivains africains postcoloniaux construisent leurs récits à partir d'un référent qui met en scène cet imaginaire culturel dont les caractéristiques donnent l'impression d'être en face d'un carnaval où la bouffonnerie occupe une place capitale. Achille Mbembe le décrit fort bien :

La vélocité avec laquelle la matière corporelle/sexuelle circule rend possible la mise en place d'un pouvoir de type moléculaire qui s'efforce d'exercer un contrôle définitif sur la puissance de la vie, mais dans l'acte même par lequel il ritualise la mort. Il s'agit, par exemple, pour les détenteurs du pouvoir comme pour les gens

⁹¹ Lire à cet effet Roland Barthes dans « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Poétique du récit*, Coll. « Point », Paris, Seuil, 1977, p. 25.

⁹² Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Coll. « Points », Paris, Seuil, 1977, p. 124-125.

⁹³ Berthelot, Francis, *Le Corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, op. cit., p. 9.

⁹⁴ Lafontaine, Céline, *Le Corps-marché*, op. cit., p. 12.

du commun, de maximiser chaque fois leurs avoirs virils ou, à l'occasion, féminins ; de multiplier les rites de vérification de la virilité ou de la féminité, de valider la sur-présence de la virilité ou de la féminité. Quant à l'objet du pouvoir, il est de procurer à celui qui le détient le plus-de-jour possible⁹⁵.

Ainsi, le corps est devenu dans la modernité africaine « *l'enjeu d'un culte étrange*⁹⁶ » car ce dernier acquiert une double dimension figurative qui en fait d'une part un espace d'écriture, et d'autre part, une modalité importante pouvant aider à prendre le pouls des États africains postcoloniaux. Par conséquent, il convient sans cesse d'appréhender « *la corporéité humaine comme phénomène social et culturel, matière de symbole, objet de représentations et d'imaginaires*⁹⁷ ». Toutefois, qu'il induise la manifestation d'un « symptôme » ou non, force est de constater que le motif corporel semble, au cœur du roman postcolonial, la variable primordiale à partir de laquelle la sexualité est mise en débat. Comme si ces écrivains étaient sans cesse en train de rappeler aux lecteurs, à la suite de Michel Foucault, que « [l]e sexe, ça ne se juge pas seulement, ça s'administre⁹⁸ » aussi, d'où sans conteste cette prise en charge des problématiques corporelles et sexuelles dans leurs œuvres.

Dès cet instant, le corps du personnage romanesque se révèle être un prétexte d'interrogation de la dimension citoyenne du sujet africain. On pourrait même, toute proportion gardée, dire que l'un des problèmes majeurs auxquels semblent avoir affaire ces romanciers africains francophones postcoloniaux, est sans nul doute celui de la communauté politique (la « cité » chez les anciens Grecs) en tant que dispositif juridique ayant pour but « *la vie heureuse*⁹⁹ » des citoyens. L'on en veut pour preuve le témoignage fort illustratif que donne Calixthe Beyala, lorsqu'elle déclare le propos suivant : « [d]ans mes romans, le sexe n'est qu'un décor. Le fond du problème, c'est la non-gestion politique de la cité. C'est cette incurie qui conduit à une grande misère psychologique, morale, spirituelle¹⁰⁰ ». Cet état d'esprit de la romancière camerounaise pourrait refléter à peu près celui qu'énoncent la plupart des romanciers africains contemporains. Mieux, leurs œuvres semblent expliciter les conditions d'une vie excellente entre concitoyens. Théo Ananissoh écrira dans cette optique que « [l]e roman africain postcolonial est un roman de citoyen ou, plus exactement, d'un aspirant à la citoyenneté¹⁰¹ ». Autrement dit, pour parler comme Achille Mbembe, l'on dira qu'à partir des

⁹⁵ Mbembe, Achille, *De la postcolonie*, op. cit., p. XXVII.

⁹⁶ Quéran, Odile et Trarieux, Denis (dir.), *Les Discours du corps. Une anthologie*, Paris, Pocket, 1993, p. 19.

⁹⁷ Le Breton, David, *La Sociologie du corps*, Coll. « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 3.

⁹⁸ Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité*, t. 1, op. cit., p. 35.

⁹⁹ Aristote, *Les Politiques*, trad. de Pierre Pellegrin, Paris, éd. GF-Flammarion, 1990, III, 9, 1280 – b.

¹⁰⁰ Beyala, Calixthe, propos recueillis par Chanda, Thirthankai, « L'Écriture dans la peau », op. cit., p. 41.

¹⁰¹ Ananissoh, Théo, *Le Serpent d'enfer. Le roman africain et l'idée de la communauté politique, L'exemple de Sony Labou Tansi*, Lomé, Éditions Haho, 1997, p. 7.

années 1968, avec notamment la parution des *Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma¹⁰², l'esthétique romanesque africaine francophone présentera l'aspiration à la citoyenneté comme une « *métaphore centrale de la lutte politique*¹⁰³ ». Ce qui se comprend dans une certaine mesure, car contrairement à leurs prédécesseurs habitant dans des territoires colonisés, où seul le « *désir de souveraineté* » fut à l'ordre du jour¹⁰⁴, cette vague d'écrivains de la postcolonie, évoluera en tant que « *citoyens* » de nations en principe souveraines.

C'est du moins le sentiment qui semble se dégager lorsqu'on lit les œuvres écrites au lendemain des indépendances. En effet, on y découvre de plus en plus la prolifération des héros négatifs qui ne triomphent jamais tout à fait des péripéties auxquelles ils font face. Ce sont plus exactement des « individus » à l'avenir incertain, parce qu'ils mènent des existences fondamentalement « [m]arqués[es] du sceau de la violence et de la peur¹⁰⁵ ». Ceux-ci semblent, du même coup, vivre au sein d'environnements qui portent « *les stigmates de l'oppression et du mépris*¹⁰⁶ », générés soit par le potentat postcolonial ou simplement par les malaises d'une « *société où la notion de choix individuel ne résiste pas aux pesanteurs d'une société patriarcale*¹⁰⁷ ».

De manière générale, l'impasse profonde dans laquelle se trouve embarquée ces personnages de romans, donne l'impression qu'ils évoluent à l'intérieur d'un monde « a-juridique » habité par une espèce d'« *anté-citoyen* », où primerait l'état de nature induisant, de fait, le déploiement d'une barbarie inédite : « *celle de la guerre de tous contre tous*¹⁰⁸ ». Nous avons affaire à des États qui fonctionnent, à maints égards, hors de la société civile, donnant à voir l'image d'un « *monde [qui] apparaît en effet comme frappé par une maladie contagieuse, une grande endémie perceptible parce qu'il se revêt des habits d'une vaste orgie sexuelle et érotique, effrénée et animale*¹⁰⁹ ». C'est dans ce contexte particulier qu'émerge dans le roman postcolonial l'image d'un personnage qui semble se définir comme un être pour la démesure sexuelle. Ainsi, par le truchement de cet imaginaire de l'excès sensoriel, nous passons d'une littérature de la représentation du désir (érotisme) à celle d'une présentation sans concession de la jouissance charnelle (pornographie). Ou pour parler avec les mots de Charles Melman,

¹⁰² Kourouma, Ahmadou, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1968.

¹⁰³ Mbembe, Achille, *Sortir de la grande nuit*, op. cit., p. 193.

¹⁰⁴ Allusion faite à la diatribe virulente que Mongo Beti écrit à l'endroit de Camara Laye, lui reprochant de produire une « *littérature rose* », au moment où l'Afrique avait besoin de voir se mobiliser les voix de son intelligentsia, afin de précipiter la décolonisation du continent (Beti, Mongo, « *Afrique noire littérature rose* », *Présence africaine*, n°1-2, 1955, p. 133-140).

¹⁰⁵ Chevrier, Jacques, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Paris, Compagnie des éditions de la Lesse, 2006, p. 81.

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 83.

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 91.

¹⁰⁸ Hobbes, Thomas, *Le Citoyen ou les fondements de la politique*, trad. de Samuel Sorbière, Paris, éd. GF-Flammarion, 1982, p. 73.

¹⁰⁹ Kouakou, Jean-Marie, *La Pensée de Sony Labou Tansi*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 54.

au regard de cette « *nouvelle économie psychique*¹¹⁰ » en œuvre dans nos sociétés globalisées, l'on a maintenant « *affaire à une mutation qui nous fait passer d'une économie organisée par le refoulement à une économie organisée par l'exhibition de la jouissance*¹¹¹ ». Cela implique alors de reconsidérer en profondeur l'état spécifique de ces nouveaux actants postcoloniaux qui arborent de plus en plus dans leurs usages des plaisirs, des imaginaires qui sont liés à la notion du corps globalisé. Au demeurant, tels de véritables avatars du héros sadien¹¹², ces derniers semblent n'obéir « *avant tout [qu'à] ce commandement suprême : Jouis !*¹¹³ ». Voilà pourquoi cette littérature dans la majorité de ses productions soulève de façon radicale les problématiques en rapport avec les conditions de construction de l'individu en tant que citoyen tout en réinterrogeant en profondeur « *l'être-ensemble et l'être-soi*¹¹⁴ ».

On comprend l'intérêt que pourrait susciter cette réflexion sur les usages des plaisirs chez Sony Labou Tansi et chez Sami Tchak. Il s'avère donc important de voir comment l'existence sensorielle des personnages est essentielle dans l'élaboration des réflexions pouvant induire une certaine exaltation de la citoyenneté, réalité presque toujours nébuleuse au sein des sociétés africaines modernes. Dès cet instant, il est clair qu'au travers de la représentation organique des héros, c'est bien la problématique de leurs rapport à soi qui est mise en jeu. Lesquels rapports paraissent dominées de part en part par la loi irrésistible de la jouissance, ainsi que le suggère Mbembe :

[P]arole qui assigne, à chaque sexe, une place prétendument fondée sur la nature des choses et la loi du destin - lequel destin est décidément anatomique. C'est également une parole qui se nourrit de la trivialisation de la relation sexuelle à laquelle les acteurs sociaux octroient alors un caractère ludique prononcé duquel ne manque cependant ni élément du désir, ni sensorialité¹¹⁵.

¹¹⁰ Melman, Charles, *L'Homme sans gravité, Jouir à tout prix. Entretien avec Jean-Pierre Lebrun*, Paris, Denoël, 2002, p. 13.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 18.

¹¹² Le héros sadien se caractérise par une obéissance inconditionnelle aux lois de la nature qui légitiment sa volonté de jouir sans entrave. En ce sens le héros de Sade c'est avant tout un individu appelé à « décharger » le trop plein d'énergie libidinale qui enfle dans ses chairs. De toute façon, ce n'est pas Dolmancé qui nous démentira, lorsque ce dernier s'exclame au « Cinquième dialogue » de *La Philosophie dans le boudoir* en de termes semblables pour exprimer sa jouissance ainsi que celle de ses amis libertins : « [...] *Eugénie, décharge, mon ange, oui décharge ; Augustin, malgré lui me remplit de foutre... Je reçois celui du chevalier, le mien s'y joint... Je n'y résiste plus ; Eugénie, agite tes fesses ; que ton anus presse mon vit ; fais élaner au fond de tes entrailles le foutre brûlant qui s'exhale... Ah ! foutu bougre de Dieu, je me meurs. Tenez, madame, voilà votre petite libertine encore pleine de foutre ; l'entrée de son con en est inondée, branlez-là, secouez vigoureusement son clitoris tout mouillé de sperme, c'est une des plus délicieuses choses qui puisse se faire.* » (Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, [Cinquième dialogue], in *Œuvres complètes*, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1998, p. 104).

¹¹³ Dufour, Dany-Robert, *La Cité perverse, Libéralisme et pornographie*, Paris, Denoël, 2009, p. 11.

¹¹⁴ Dufour, Dany-Robert, *Le Divin Marché*, op. cit., p. 14.

¹¹⁵ Mbembe, Achille, *De la postcolonie*, op. cit., p. XXVIII.

Tout invite par conséquent à penser la réalité diégétique¹¹⁶ des personnages en termes sensoriels. Celle-ci donne justement avoir une pléthore de jouisseurs et de jouisseuses qui semblent être mus par une quête insatiable des *plaisirs de la chair*. Nous sommes sans cesse confrontés à un univers romanesque où prédomine « *le jeu sauvage des instincts* », pour emprunter une expression de Morten Nojgaard¹¹⁷, où l'excès et l'outrance dans l'usage des plaisirs corporels sont paradoxalement célébrés comme conditions d'accessibilité au bonheur individuel. Il convient de préciser, au regard des comportements et discours que tiennent les actants dans leurs commerces charnels, que ni chez Sony Labou Tansi, encore moins chez Sami Tchak, le traitement de la quête du jouir n'a, semble-t-il, pour terme uniquement l'obtention du plaisir. En conséquence, il nous semble loisible à ce niveau de la démonstration de soupçonner au travers de ce corps hédoniste, la cristallisation littéraire d'une certaine quête de liberté et/ou d'« *auto-engendrement* » de la part des personnages, appelant, de fait, à réactualiser l'intemporelle interrogation soulevée par Spinoza, à savoir : que peut un corps¹¹⁸ ?

Partant de ce qui précède, nous formulons l'hypothèse selon laquelle les œuvres de Sony Labou Tansi et celles de Sami Tchak sont traversées par une certaine *poétique*¹¹⁹ de *l'intempérance*¹²⁰ - laquelle intempérance est agencée comme un véritable mythe littéraire permettant d'interroger la problématique de la *biocitoyenneté* à partir des expériences sensorielles des personnages. Cette étude voudrait donc interroger le phénomène de la démesure sexuelle en œuvre dans la fiction comme un véritable foyer d'émergence d'une certaine culture de soi en postcolonie. Cet investissement cognitif se fera à l'aune de la

¹¹⁶ Entendons tout ce « *qui se rapporte à l'histoire ou appartient à l'histoire* » narrée dans une œuvre littéraire (Genette, Gérard, *Figures III*, Coll. « Poétique », Paris, Seuil, 1972, p. 280).

¹¹⁷ Nojgaard, Morten, cité par Ananissoh, Théo, *Le Serpent d'enfer*, op. cit., p. 14.

¹¹⁸ Spinoza écrit : « [...] *personne n'a jusqu'à présent déterminé quel est le pouvoir du Corps, c'est-à-dire que, jusqu'à présent, l'expérience n'a enseigné à personne ce que le Corps est en mesure d'accomplir par les seules lois de la Nature, considérée seulement en tant que corporelle, et ce qu'il peut accomplir sans y être déterminé par l'Esprit.* » (Spinoza, Baruch, *Éthique*, Paris-Tel-Aviv, Éditions de l'éclat, pour la présente édition, [1677] 2005, p. 200).

¹¹⁹ Par l'emploi du terme « *poétique* », nous voulons désigner un des sens que lui assigne David Fontaine dans son ouvrage *La Poétique*, à savoir tout ce qui a trait au « *contenu du discours* », c'est-à-dire le thème. Car, d'après cet auteur, « *un texte peut être perçu comme une œuvre d'art soit selon un critère thématique, portant sur le contenu du discours, soit (et voici la dissymétrie annoncée) selon un critère rhématique, portant sur le discours considéré en lui-même dans sa particularité verbale* » (Fontaine, David, *La Poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Paris, Nathan, 1993, p. 70). En somme, nous employons également ce terme dans le sillage de la *Poétique des valeurs* de Vincent Jouve car, comme le veut l'intitulé de cette étude, notre ambition est d'interroger les enjeux des usages corporels dans les œuvres de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak. Mais bien entendu, lesdits enjeux dépendent entièrement de la façon dont les personnages construisent leurs expériences charnelles (ce qui suppose le choix de tel ou tel système de valeurs par ces derniers).

¹²⁰ C'est ici le lieu de préciser que l'interprétation de cette notion ne doit en aucun cas transcender le réel fictionnel qui relève fondamentalement de l'imaginaire des écrivains. Qu'aucun autre réel dans ce cadre-là ne vient se superposer à celui du roman. Même si du reste, en ce qui concerne Sami Tchak, il y a une forte prégnance de la sociologie dans ses œuvres, nous invitons le lecteur quand nous parlerons d'intempérance chez les personnages à ne pas l'étendre à la réalité (africaine ou non) et d'ainsi avoir « *l'impression qu'il a affaire à un discours sans autre règle que celle de transcrire scrupuleusement le réel* » (Todorov, Tzvetan, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 7).

configuration inédite de l'imaginaire corporel néolibéral qui « *affiche le droit à l'expression libre de tous les désirs et à leur pleine satisfaction*¹²¹ » comme la voie permettant d'accéder à l'affirmation pragmatique d'une conscience individuelle. Du moins, pareille structuration de l'imaginaire hédoniste se trouve clairement moulée dans la façon particulière dont les actants dits « intempérants » entendent mettre en scène l'expression de leur subjectivité sexuelle. C'est ce qui nous motive à tenter le pari d'un tel investissement épistémologique qui s'annonce pour le moins fécond.

Mais avant, il convient de préciser l'acception des notions majeures contenues dans la formulation de notre thèse afin d'en circonscrire leur usage dans cette étude. La désignation du terme « intempérance » apparaît avec le plus d'éclat sous la plume du philosophe grec Aristote. En effet, dans son système philosophique, Aristote a élaboré une certaine éthique téléologique, c'est-à-dire une science des finalités. Celle-ci conçoit l'action humaine dans une perspective de buts (*télos*) dont le terme serait le « bonheur » (*eudémonie*). Par conséquent, toute activité entreprise par l'homme, souligne Pierre Destrée, le serait en vue de l'acquisition « *d'un certain bien ou d'une certaine fin que nous voulons obtenir*¹²² ».

Ainsi, à la question de savoir si la vie de l'homme sur terre a un sens, Gilbert Romeyer-Dherbey paraphrasant Aristote répond que oui : « *la vie humaine a un but, et que le but de la vie, c'est le bonheur*¹²³ », entendu que ce bonheur-là ne peut être pleinement vécu qu'en « cité » ou, plus exactement au sein d'une « *communauté politique* » régie par le droit¹²⁴. En revanche, s'il est acquis que l'homme est destiné à vivre en « cité », par le fait même qu'il est le seul animal à disposer du *logos* (la raison), il lui faudrait pour autant posséder certaines qualités préalables à ce vivre en communauté : il s'agit de l'éthique (ou la vertu). En effet, au sens aristotélicien, l'éthique a trait au caractère de la personne humaine¹²⁵. Car, d'après lui, un être qui n'est pas capable de maîtriser l'impétuosité de ses désirs, est purement et simplement un homme incomplet. Ainsi, la complétude ontologique ne saurait être atteinte qu'à partir du moment où l'individu obtient par l'exercice de « *l'habitude* » le pouvoir de dompter la vivacité de ses désirs. Étant donné que, comme le remarque Aristote au « *chapitre*

¹²¹ Melman, Charles, *L'Homme sans gravité. Jouir à tout prix*, op. cit., p. 33.

¹²² Destrée, Pierre, *Aristote, bonheur et vertus*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 10.

¹²³ Romeyer-Dherbey, G. (dir.) et Aubry, G. (éd.), *L'Excellence de la vie sur « L'Éthique à Nicomaque » et « L'Éthique à Eudème » d'Aristote*, op. cit., p. VII.

¹²⁴ C'est dans ce sens qu'il faudrait peut-être saisir le propos de Pierre Pellegrin, dans son introduction aux *Politiques* d'Aristote, lorsqu'il déclare que, « [...] *la cité (polis) est pour les hommes la communauté parfaite dans laquelle et seulement dans laquelle ils peuvent trouver l'épanouissement de leur nature et le bonheur* ». En conséquence, il ne faudrait pas « oublier l'étymologie que nous cache la traduction : *quand Aristote écrit que l'homme est un animal politique par nature, cela veut dire, politikos venant de polis, qu'il est un animal destiné par nature à vivre en cité* » (Pellegrin, Pierre (trad.), « Introduction », in *Les Politiques*, Paris, GF Flammarion, 1990, p. 17).

¹²⁵ Ainsi, « *le courage et la tempérance sont-ils des vertus éthiques en ce qu'ils manifestent chacun dans leur domaine l'excellence d'un caractère.* » (*Ibid.*, p. 25).

13 » du livre VII des *Politiques*, « être vertueuse pour une cité, ce n'est en rien le fruit du hasard, mais de science et de choix réfléchi¹²⁶ ». Dès lors, « une cité est vertueuse par le fait que les citoyens participant à la vie politique sont vertueux¹²⁷ ». Cependant, pour le philosophe, il serait plus substantiel et même préférable pour toute cité de cultiver des vertus individuelles plutôt que collectives, car « la vertu de tous, en effet, est la conséquence de celle de chacun¹²⁸ ». Cette considération impose de poser la question suivante : comment doit se comporter le citoyen vis-à-vis de lui-même et à l'égard de ses concitoyens pour garantir à la communauté ainsi qu'à lui-même « une vie heureuse » ? Aristote nous répond sans détours :

Nul, en effet, ne saurait dire bienheureux celui qui n'a aucune parcelle de courage, de tempérance, de justice, de prudence, mais qui prend peur des mouches qui volent alentour, qui n'évite aucun excès pour peu qu'il ait le désir de manger et de boire¹²⁹.

D'après le philosophe grec, le citoyen excellent serait cet individu qui pratiquerait la « tempérance » et la « prudence », puisqu'il y a plus d'excellence « à vivre dans la tempérance » qu'à vivre une vie de jouissance dans la démesure, la licence et la prodigalité. En somme, on dira que le tempérant c'est l'homme qui mène une vie régie par la loi de la juste mesure, tandis que l'intempérant, c'est celui dont l'existence consiste à jouir excessivement (l'*hybris*) des plaisirs corporels¹³⁰. À partir de cet instant l'« usage du corps » revêt-t-il un enjeu majeur dans le système philosophique d'Aristote.

En effet, l'expression « usage du corps » apparaît au tout début des *Politiques* (1254-a, p. 98) au moment où le philosophe s'emploie à définir la nature de l'esclave. Aristote vient de montrer que la cité étant composée de familles (« et que les parties premières et élémentaires d'une famille sont un maître et un esclave, un époux et une épouse, un père et <ses> enfants »), qui assurent son administration, les relations qui les fondent seraient éminemment conventionnelles. Plus important encore est le fait que la distinction aristotélicienne du rapport esclave/maître est, comme l'a montré le philosophe Giorgio Agamben, « un rapport économique-domestique¹³¹ » avant d'être politique, ce qui dans une certaine mesure voudrait signifier que la question du vivre en communauté, c'est d'abord et avant tout une affaire relevant de « l'agir » individuel. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Aristote affirme que « la vie est action et non production, c'est pourquoi l'esclave est un exécutant parmi ceux qui sont destinés à l'action¹³² ». Une fois que ce rôle en vient à être

¹²⁶ *Ibid.*, p. 492.

¹²⁷ *Ibidem.*, p. 492.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 493.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 450.

¹³⁰ « [c]'est pourquoi il est nécessaire de <prendre soin> du corps avant de prendre soin de l'âme, et ensuite <de prendre soin> du désir, mais <le soin qu'on prend> du désir doit être en vue de l'intellect, et celui du corps <en vue> de l'âme.¹³⁰ » (*Les Politiques*, *op. cit.*, p. 530).

¹³¹ Agamben, Giorgio, *L'Usage des corps*, *Homo sacer*, IV, 2, Paris, Seuil, 2015, p. 27.

¹³² Aristote, *Les Politiques*, *op. cit.*, p. 97.

défectueux, c'est toute la structure même du vivant qui s'en trouve menacée. On comprend pourquoi au terme de cette démonstration le philosophe définit l'esclave comme « *l'être dont l'œuvre¹³³ est l'usage du corps¹³⁴* ». Autrement dit, toute personne dont l'existence se résume exclusivement en terme de quête des plaisirs sensoriel plonge dans une forme de servitude radicale qui le condamne à devenir esclave de lui-même.

Revenons-en au syntagme « *plaisirs* » pour en comprendre sa déclinaison.

Dans un passage du livre III (chapitre. X) de l'*Éthique de Nicomaque*¹³⁵, le philosophe établit clairement la distinction entre « *les plaisirs du corps et ceux de l'âme* », vu que les personnes qui cultivent un intérêt pour les plaisirs de l'esprit ou bien ceux qui « *recherche[nt] des plaisirs n'intéressant pas le corps* » ne peuvent point être qualifiés de tempérants ou d'intempérants. Dès cet instant, l'intempérance selon Aristote ne « *concernerait donc [que] les plaisirs du corps¹³⁶* », c'est-à-dire ceux-là même qui ont trait « *à la jouissance causée par le contact, aussi bien pour le manger et le boire que pour les plaisirs de l'amour¹³⁷* ».

À ce stade, voilà clairement explicitée notre acception des substantifs « *plaisirs du corps* » ou « *plaisirs de la chair* » que nous empruntons à Aristote tout en les adaptant à une épistémè sémantique moderne des représentations sexuelles. Par conséquent, à chaque fois que nous en userons dans notre thèse, il sera principalement question des plaisirs sexuels. De plus, nous pensons que ces notions tirées de la philosophie peuvent bel et bien s'appliquer au personnage de romans¹³⁸. Ainsi, il nous incombe de préciser que l'emploi de la notion d'«

¹³³ C'est pourquoi, « *chez les pervers ou chez ceux qui se comportent de manière perverse il semblerait que souvent ce soit le corps <qui commande> à l'âme du fait qu'ils sont dans un état défectueux et contre nature* » (Aristote, cité par Agamben, Giorgio, *L'Usage des corps*, op. cit., p. 27).

¹³⁴ *Ibidem.*, p. 27.

¹³⁵ Jean Voilquin, dans la préface qu'il consacre à sa traduction de l'*Éthique de Nicomaque*, nous renseigne que Aristote aurait eu deux enfants. En mourant donc, le philosophe ne laissait pas seulement un héritage intellectuel, mais aussi une fille appelée Pythias (nom de sa femme) et un fils nommé Nicomaque (nom du père d'Aristote). Par conséquent selon Jean Voilquin, Nicomaque aurait été chargé par son père de publier ses documents. C'est la raison pour laquelle il a plutôt nommé sa traduction *Éthique de Nicomaque*. « *Cette hypothèse plausible expliquerait même certains remaniements qui auraient eu pour objet de donner à l'œuvre plus de cohésion et d'unité. Aussi l'appelons-nous Morale de Nicomaque. En admettant même, comme Susemihl, pas mal d'additions et d'arrangements postérieurs, force nous est de reconnaître que l'ouvrage, confronté aux autres expositions d'Aristote, reflète assez exactement la pensée aristotélicienne.* » (Aristote, *Éthique de Nicomaque*, op. cit., p. 9).

¹³⁶ *Ibid.*, p. 97.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 99.

¹³⁸ Nous faisons allusion aux réflexions philosophiques élaborées par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* Lesquelles réflexions établissent que la philosophie serait un art dont la vocation est celle de « *former, d'inventer, de fabriquer des concepts [et que les philosophes auraient] besoin de personnages conceptuels qui contribuent à leur définition* » (Cf. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Minuit, [1991] 2005, p. 8.) Cette terminologie de « *personnages conceptuels* » permet de comprendre qu'il y aurait une certaine continuité épistémologique entre la philosophie et la littérature. Cette continuité est rendue possible selon ces deux auteurs, grâce notamment à la manifestation des « *affects* » dont l'écrivain serait l'inventeur. Autrement dit soulignent-ils : « *[c']est ainsi que, d'un écrivain à un autre, les grands affects créateurs peuvent s'enchaîner ou dériver, dans des composés de sensations qui se transforment, vibrent, s'étreignent ou se fendent : ce sont ces êtres de sensations qui rendent compte du rapport de l'artiste avec un public, du rapport des œuvres d'un même artiste ou même d'une éventuelle affinités d'artistes entre eux [...]. C'est de tout art qu'il faudrait dire :*

usage des plaisirs » est à situer dans le sillage des réflexions foucaaldiennes développées notamment dans le tome 2 de son *Histoire de la sexualité*, portant à juste dessein le sous-titre « *L'usage des plaisirs* ». Par cette terminologie, le philosophe français a entrepris dans son essai d'étudier :

[...] la façon dont la pensée médicale et philosophique a élaboré cet 'usage des plaisirs' et a formulé quelques thèmes d'austérité qui allaient devenir récurrents sur quatre grands axes de l'expérience : le rapport au corps¹³⁹, le rapport à l'épouse, le rapport aux garçons, et le rapport à la vérité¹⁴⁰.

Selon Foucault, toutes ces techniques d'expérimentation des plaisirs constituaient, dans la culture gréco-romaine, un dispositif éthique et moral visant à instituer un certain « *rapport de soi à soi et la constitution de soi-même comme sujet*¹⁴¹ ». Cette considération vise à envisager la pratique des plaisirs comme une modalité de l'être dont le but est d'aboutir à ce qu'il désigne par « *téléologie du sujet moral*¹⁴² ». Par ailleurs, l'enjeu d'un tel lointain détour par l'épistémè gréco-romaine des *aphrodisia*¹⁴³ a permis au philosophe « *de chercher quelles [étaient] les formes et les modalités du rapport à soi par lesquelles l'individu se constitue et se reconnaît comme sujet*¹⁴⁴ ».

Cela étant dit, il apparaît que la question portant sur l'usage des plaisirs corporels demeure dans l'œuvre de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak, un motif littéraire qui serait, selon la formule de Gérard Genette, une sorte de « *connotateur de mimésis*¹⁴⁵ » dans leur système narratif respectif. D'emblée, nous tenons le paradigme aristotélicien de l'« *intempérance* » comme une modalité structurant l'usage romanesque des plaisirs sexuels décrits dans les œuvres du corpus. En conséquence, cette étude s'inscrit, dès lors, dans le cadre d'une réflexion portant sur la problématique ayant trait à la culture de soi en postcolonie, et ce, à partir du rapport singulier que les personnages de notre corpus entretiennent à l'égard de leur corps. Ce qui dans l'absolu indique que nous allons nous intéresser aux nouvelles

l'artiste est montreur d'affects, inventeur d'affects, créateur d'affects, en rapport avec les percepts ou les visions qu'il nous donne » (*Ibid.*, p. 166). Le lecteur pourrait également se référer aux analyses socio-littéraires élaborées par Anne Barrère et Danilo Martuccelli dans leur ouvrage intitulé *Le Roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve d'Ascq, Presse Universitaire du Septentrion, 2009.

¹³⁹ Nous allons exclusivement nous pencher dans cette étude sur le « *rapport au corps* ». Cela nous permettra d'interroger les différentes modalités du rapport des personnages à leur corps dans leurs différentes pratiques des plaisirs. Ce sont les comportements qui découleront de ses « *usages des plaisirs* » qui permettront d'interroger la citoyenneté des personnages.

¹⁴⁰ Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, op. cit., p. 45.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴² *Ibid.*, p. 39.

¹⁴³ « Les *aphrodisia* sont des actes, des gestes, des contacts, qui procurent une certaine forme de plaisir [...] lorsque Aristote dans *l'Éthique à Nicomaque* s'interroge pour savoir quels sont ceux exactement qui méritent d'être appelés « *intempérants* », sa définition est soigneusement restrictive : ne relèvent de l'intempérance, de l'*akolasia*, que les seuls plaisirs du corps ; et parmi ceux-ci, il faut exclure ceux de la vue, ceux de l'ouïe ou ceux de l'odorat. » (*Ibid.*, p. 55).

¹⁴⁴ Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité II*, op. cit., p. 13.

¹⁴⁵ Genette, Gérard, *Figures III*, Coll. « Poétique », op. cit., p. 186.

potentialités que revêt la matière corporelle à partir des postures intempérantes qu'adoptent les protagonistes dans leurs rapports au jouir. Car nous pensons que chez Sony Labou Tansi et chez Sami Tchak la problématique de l'usage des plaisirs pourrait, selon le propos de Jean Frère, s'inscrire « *sans conteste dans le genre de ce qui devient et de ce qui 'tend à' [...]*¹⁴⁶ », ou plus exactement, l'on dira que l'usage démesuré des plaisirs corporels ouvrirait à l'interrogation sur le *souci de soi*, nécessaire à l'élaboration d'une réflexion littéraire, philosophique et socio-anthropologique sur le devenir citoyen en postcolonie.

Pour mener à bien notre démonstration, nous avons retenu principalement six romans dans lesquels il nous a clairement paru que se trouvait, d'après l'expression de Roland Barthes, « *théâtralis[é] l'état du corps*¹⁴⁷ » des personnages en proie aux plaisirs intempérants. Nous avons retenu, en ce qui concerne Sony Labou Tansi : *La Vie et demie*¹⁴⁸, *L'État honteux*¹⁴⁹ et *L'Anté-peuple*¹⁵⁰ ; et pour ce qui est de Sami Tchak : *Place des fêtes*¹⁵¹, *Hermína*¹⁵² et *Filles de Mexico*¹⁵³.

Précisons que le choix porté sur ces auteurs n'est pas anodin. En effet, il se pourrait que ceux-ci à travers les référents onomastiques et spatiaux décrits dans leurs œuvres permettent à la littérature africaine francophone subsaharienne de sortir de ses repères traditionnels qui tendraient à la ghettoïser. Ainsi, la poétique de ces deux romanciers se démarque clairement de ces postures idéologiques qui tendent toujours à inférer au texte africain la valeur symbolique de traduire l'Afrique et les Africains – récusant ainsi aux créateurs la capacité d'inventer du sens nouveau, surtout lorsque l'on sait à la suite de H. R. Jauss que la « *fonction de l'œuvre d'art n'est pas seulement de représenter le réel, mais aussi de le créer*¹⁵⁴ ». De ce point de vue, il est plus qu'urgent de poser un regard critique inédit sur les productions artistiques et littéraires sub-sahariennes contemporaines, lesquelles s'affirment comme un véritable philosophème qui permet d'interroger la part d'humanité africaine et afro-descendante dans l'optique de proposer la naissance d'une civilisation authentiquement humaine. En conséquence, les projets littéraires de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak sont en mesure de structurer une réflexion sur la problématique contemporaine du rapport au corps à l'ère global. Cela, à partir des multiples potentialités corporelles auxquels donnent à voir leurs protagonistes, dans une société postcoloniale de plus en plus en proie à « *une libération*

¹⁴⁶ Frère, Jean, *Les Grecs et le désir de l'être. Des Préplatoniciens à Aristote*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p. 250.

¹⁴⁷ Barthes, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p. 26.

¹⁴⁸ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Coll. « Points », Paris, Seuil, 1979.

¹⁴⁹ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, Paris, Seuil, 1981.

¹⁵⁰ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, Coll. « Points », Paris, Seuil, 1983.

¹⁵¹ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, Coll. « Continents noirs », Paris, Gallimard, 2001.

¹⁵² Tchak, Sami, *Hermína*, Coll. « Continents noirs », Paris, Gallimard, 2004.

¹⁵³ Tchak, Sami, *Filles de Mexico*, Paris, Mercure de France, 2008.

¹⁵⁴ Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 (pour la traduction française et la préface), p. 36.

sexuelle libertaire¹⁵⁵ ». C'est alors qu'il s'impose l'importance d'envisager les conditions possibles d'une *biocitoyenneté* à partir de cette jouissance démesurée du corps dont rendent compte les œuvres de notre corpus.

Le substantif « *biocitoyenneté* » est né sous la plume des sociologues américains Nikolas Rose et Adele Clarke¹⁵⁶. Il s'agit, d'après Céline Lafontaine, d'une « *forme de citoyenneté centrée sur une politisation de la santé individuelle et sur l'émergence de revendications identitaires reliées à des questions d'ordre biomédical*¹⁵⁷ ». À l'origine, la problématique de la « *biocitoyenneté* » s'est d'abord intéressée aux phénomènes sociaux autour d'enjeux tels que « *l'euthanasie ou encore le droit au suicide assisté* », « *le don des gamètes* », « *la sélection embryonnaire, le recours aux mères porteuses* », etc. En revanche, force est de constater que la liste des éléments pouvant se rapporter aux questions ayant trait à cette notion s'est considérablement élargie en quelques années. De nos jours, comme le suggère Céline Lafontaine, ce « champ » s'étend :

*La biocitoyenneté s'allonge considérablement si l'on ajoute les revendications et pratiques culturelles relatives à la lutte contre le vieillissement, au modelage des corps et à l'augmentation des performances humaines. Cela dit, pour saisir l'étendue et les soubassements politiques, culturels et symboliques de la bioéconomie, il faut préalablement la replacer dans le mouvement historique de l'économie politique du corps humain*¹⁵⁸.

Partant de cette constatation, nous appréhendons le terme de « *biocitoyenneté* » comme une certaine manière de concevoir la citoyenneté des individus à partir de leur identification corporelle, et non plus exclusivement à des assignations « *à l'ordre du genre*¹⁵⁹ », pour emprunter une formule de Daniel Welzer-Lang. Autrement dit, il s'agit sans cesse d'envisager la *Condition de l'homme moderne*¹⁶⁰, pour reprendre le titre d'Hannah Arendt, à partir du lieu même où se manifeste la vie, c'est-à-dire le corps. Cette nouvelle approche de la citoyenneté de « l'individu » moderne, pourrait sans aucun doute aider à clarifier le conflit juridico-moral¹⁶¹

¹⁵⁵ Dufour, Dany-Robert, *La Cité perverse*, op. cit., p. 44.

¹⁵⁶ Cf. E. Clarke, Adele (dir.), *Biomedicalization: Technoscience, Health, and Illness in the US*, Duke University Press, 2010. Cité par Lafontaine, Céline, *Le Corps-marché*, op. cit., p. 19.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵⁸ Lafontaine, Céline, *Le Corps-marché*, op. cit., p. 19.

¹⁵⁹ Welzer-Lang, Daniel, *Les Nouvelles hétérosexualités*, Toulouse, Eres, 2018, p. 17.

¹⁶⁰ Arendt, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, trd. Fr. Georges Fradier, Coll. « Agor », Paris, Calmann-Lévy, 1983.

¹⁶¹ La thèse du philosophe Giorgio Agamben sur la figure juridique de l'*homo sacer* est particulièrement intéressante lorsqu'il établit le rapport épistémologique entre *zoe* et *bios*, montrant que « *la vie nue* » serait ce sur quoi semble être fondé la biopolitique occidentale. Puisque « *la vie nue* » est fondamentalement distincte de la vie biologique : « *[i]l est important de ne pas confondre la vie nue avec la vie naturelle. Par sa division et sa capture dans le dispositif de l'exception, la vie prend la forme de la vie nue, c'est-à-dire d'une vie qui a été scindée et séparée de sa forme. C'est en ce sens qu'on doit entendre, à la fin d'*Homo Sacer I*, la thèse selon laquelle 'la prestation fondamentale du pouvoir souverain est la production de la vie nue comme élément politique originaire'. C'est cette vie nue (ou vie 'sacrée', si *sacer* désigne d'abord une vie qui peut être mise à mort sans que l'on commette d'homicide) qui dans la machine juridico-politique de l'Occident, fait fonction de seuil d'articulation entre*

dans le cadre de l'appréhension de certaines « *identités socio-sexuelles*¹⁶² » (entre autres l'homosexualité, le transgenre et les pratiques *queer*) jugées « contre-nature » et qui en réalité émaneraient simplement des choix culturels auxquels ont recours les personnes pour éprouver leur *être-au-monde* sexuel.

Nous allons nous servir de ce paradigme de la « *biocitoyenneté* » pour interroger la « *subjectivité et [...] le devenir psychique*¹⁶³ » des personnages postcoloniaux dont les agissements se trouvent être en résonance avec un imaginaire sexuel global qui, d'après Joseph Tonda, forge « *sa réputation dans les éblouissements de la jouissance des corps-sexes métonymiquement réduits à des biens matériels*¹⁶⁴ ». Tout compte fait, il s'agit fondamentalement de voir comment les auteurs de notre corpus, chacun à sa manière, structure, selon le vocabulaire de Michel Foucault, le cadre épistémologique propice à l'élaboration romanesque d'une herméneutique du sujet¹⁶⁵. Par voie de conséquence, l'analyse menée ici est d'abord et avant tout une réflexion sur le paradigme foucauldien de « *la gouvernance de soi* », nécessaire, en cela, à l'établissement romanesque d'une *téléologie* éthique¹⁶⁶ de la biocitoyenneté. Celle-ci étant indispensable à la structuration des processus de subjectivation en postcolonie, lesquels seraient fondamentalement basés sur ce que Foucault appelle les « *aphrodisia* », c'est-à-dire l'usage des plaisirs. C'est pourquoi dans son énonciation, cette problématique romanesque de l'usage des plaisirs fera également intervenir les paradigmes d'« *auto-engendrement* » et/ou celui d'« *auto-anéantissement* », qui paraissent chez ces auteurs déterminants à la construction du sujet autonome. Sachant que

zoé et bios, vie naturelle et vie politiquement qualifiée. » (Agamben, Giorgio, *L'Usage des corps*, op. cit., p. 359-360.

¹⁶² Welzer-Lang, Daniel, *Les Nouvelles hétérosexualités*, op. cit., p. 19.

¹⁶³ Melman, Charles, *L'Homme sans gravité*, op. cit., p. 14.

¹⁶⁴ Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial. Critique de la société des éblouissements*, Coll. « Les Afriques », Paris, Karthala, 2015, p. 44.

¹⁶⁵ Allusion faite au cours intitulé « L'herméneutique du sujet » donné par Michel Foucault au collège de France au courant de l'année 1881-1982. Ce cours consacré à l'analyse théorique et pratique du thème de l'herméneutique de soi dans l'Antiquité classique vise à cerner comment la culture antique problématise la question du « *souci de soi* » qui elle-même est tributaire de celle de la « *connaissance de soi* ». Pour plus de clarification, lire Foucault, Michel, *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1172-1181.

¹⁶⁶ Nous nous situons exclusivement dans les réflexions foucaaldiennes sur l'éthique. En effet, Judith Revel dans son *Vocabulaire de Foucault*, précise bien que chez l'auteur français, il existe de façon radicale une distinction entre la « morale » et « l'éthique ». Selon elle, la « *morale est au sens large un ensemble de valeurs et de règles d'action qui sont proposées aux individus et aux groupes par l'intermédiaire de différents appareils prescriptifs (la famille, les institutions éducatives, les Églises, etc.)* ». Cette morale engendre une « *moralité des comportements* » (op. cit., p. 28). Or l'éthique en revanche, « *concerne la manière dont chacun se constitue soi-même comme sujet moral* » (Ibid., p. 28-29). C'est ainsi par exemple que dans son deuxième tome de « *l'Histoire de la sexualité, L'Usage des plaisirs a pour substance éthique les aphrodisia, et son mode d'assujettissement est un choix personnel esthético-politique (il ne s'agit pas tant de respecter un code que de faire de sa vie une œuvre d'art)* » (Ibid., p. 29). D'ailleurs, Michel Foucault lui-même apportera la précision suivante : « *si, par 'éthique', vous entendez le rapport qu'a l'individu à lui-même lorsqu'il agit, alors je dirais qu'elle tend à être une éthique, ou du moins à montrer ce qui pourrait être une éthique du comportement sexuel* », cité par Revel, Judith, *Le Vocabulaire de Michel Foucault*, ibid., p. 30.

l'effectivité de cet épanouissement sensoriel chez les sujet-actants de notre corpus est, paraît-il, ontologiquement vécue dans et à travers leur réalité corporelle. C'est bien là, tout l'intérêt qui nous motive à choisir les œuvres romanesques de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak, en ce qu'elles nous offrent de façon conséquente, une panoplie de personnages qui semblent être mus par une certaine démesure sexuelle. Et par conséquent, si on posait à leurs protagonistes la question de savoir à quoi sert le corps¹⁶⁷, ils nous répondraient tous unanimement, par cette phrase non moins mystérieuse, qu'il « sert à fabriquer du plaisir, pour soi et pour les autres, dans une interaction permanente¹⁶⁸ », pour emprunter le propos du philosophe français Michel Onfray¹⁶⁹. Fort de ce qui précède, il nous semble judicieux dès à présent de formuler les questionnements devant conduire la réflexion dans ce travail.

Si, paraphrasant Michel Foucault (*Histoire de la sexualité t. 1*), l'on conçoit que le corps soit à la fois accès à la vie de l'espèce et à celle de l'individu, faut-il craindre que l'intempérance due aux excès dans les plaisirs charnels en vienne à engager l'intégrité et la stabilité du corps social dans son ensemble ? Autrement dit, que peut bien donner à entendre cette nouvelle philosophie que cultivent bon nombre de personnages, laquelle semble scander la débauche sexuelle en soutenant « que vivre c'est baiser ou se faire baiser¹⁷⁰ » ? Est-il toujours nécessaire pour les protagonistes de souscrire aux plaisirs qui paraissent à la fois coûteux pour eux-mêmes et pour les autres au seul prétexte de vouloir revendiquer dans l'absolue leur liberté de jouir ? Ou bien, faut-il voir dans ces débauches sexuelles la manifestation d'une

¹⁶⁷ Mieux, leurs romans nous donnent la possibilité d'étudier la vie sensorielle des personnages fictifs, ce qui pourrait s'avérer comme prémisses déterminantes à une réflexion sur la question de la *biocitoyenneté* dans les sociétés postcoloniales, où les logiques d'un pouvoir (autocrate dans la majorité des cas) dont la légitimité s'est forgée en mêlant simultanément pratiques coloniales (modèle politique basé sur la démocratie, entre autres) et rites africains (systèmes patriarcal et phallocratique), donneraient l'impression à l'individu que sa réalité corporelle serait d'abord patrimoniale, avant d'être vécue dans sa phénoménalité. D'où les réels dangers que pourraient encourir ceux et celles qui prétendraient choisir librement leurs orientations sexuelles. Or, comme l'a indiqué si justement Jean-Paul Sartre, « le corps est ce [qu'on est] immédiatement » (Cf. Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 365). Par conséquent, la problématique des plaisirs corporels, n'est au fond chez eux, qu'un motif littéraire servant à expliciter les conditions probables d'existence du citoyen bienheureux, puisque le dessein fondamental de toute communauté politique est, à n'en pas douter, de garantir « une vie heureuse » à ses concitoyens. Au fond, tout porte à croire que la question de la gouvernance de soi serait un des enjeux au cœur de la manifestation de cet imaginaire. C'est pourquoi le devenir citoyen des personnages paraît se présenter chez eux, comme un impératif fondamental, en ce qu'il précéderait l'institution d'une vie harmonieuse au sein de toute communauté civile. Ce sont là, toutes les motivations qui fondent cet intérêt d'étudier les usages intempérants des plaisirs corporels dans les écrits fictionnels de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak.

¹⁶⁸ Onfray, Michel, in *Le Plaisir*, op. cit., p. 150. Propos recueillis par David Rabbouin.

¹⁶⁹ Est-ce que les personnages de Sony Labou Tansi et ceux de Sami Tchak ont la même idée affirmative du plaisir que celle hédoniste défendue par Michel Onfray ? Ou bien, sont-ils simplement en proie à ce que Spinoza appelle « les passions tristes » ? Nous allons nous prononcer sur ces interrogations dans la deuxième partie de notre travail, où il sera question d'interpréter les différentes postures intempérantes des protagonistes afin de voir si oui ou non, il serait possible d'envisager l'établissement de la citoyenneté de ces derniers. Et surtout de ressortir le point de vue des auteurs par rapport aux comportements de leurs créatures.

¹⁷⁰ Sassine, Williams, *Mémoire d'une peau*, Paris, Présence Africaine, 1998, p. 92.

certaine philosophie visant la réappropriation du corps ? Mieux, cette conception intempérante de l'existence n'annoncerait-elle pas, en quelque sorte, une transvaluation des valeurs « homogènes » promues par le dispositif sexuel patriarcal et ses paradigmes *hétéronormatives*¹⁷¹ ? Du reste, que pourrait bien donner à lire une production romanesque postcoloniale dans laquelle l'exhibition obscène de la chair devient un thème de prédilection ? Enfin, quels rapports particuliers les imaginaires du jour que ces écrivains prêtent à leurs personnages entretiennent-ils avec la praxie globale qui fonde le corps comme son plus bel objet de consommation ?

Il est important de relever le constat qui se dégage des œuvres de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak en matière de sexualités. Celui-ci invite en effet à dissocier la problématique sexuelle de sa prétendue immanence biologique, comme voudrait bien le faire admettre la socialité patriarcale (et qui de surcroît la qualifie de « naturelle »). Tout se passe comme s'il s'agissait pour elle, de s'enchanter de voir toujours les corps des individus sans cesse anesthésiés « [...] *d'une anesthésie au sens de l'ablation de la relation d'un sujet avec les sensations qui lui appartenaient et dont la jouissance lui [serait] enlevée*¹⁷² ». L'on ne manquera pas de souligner la pertinence d'un tel regard, à l'heure où bon nombre de sociétés postcoloniales à défaut de mieux gérer par la force du droit les multiples formes et approches de sexualités (hétéroqueers, homosexuels, transgenres, queers, etc.) qui bourgeonnent sur le corps social, les traquent avec un cynisme à peine masqué, de peur, pensent-ils, de voir contaminer un corps qui semble de plus en plus affublé d'une valeur symbolique aux inclinations patrimoniales (il s'agit, selon nous, d'une des manifestations du biopouvoir exercé par le patriarcat africain).

Notre projet étant connu, il s'impose alors comme une nécessité la possibilité de se prononcer clairement sur la problématique d'une éventuelle méthode scientifique au travers de laquelle nos postulats pourront être éprouvés.

Il est commode dans les recherches doctorales en littérature d'Afrique en langues européennes d'explicitier les postulats méthodologiques, à partir desquelles la thèse soutenue pourra être évaluée et obtenir une certaine validité scientifique. Cette démarche trouverait sa justification en l'idée, généralement répandue par la *doxa* universitaire occidentale, du

¹⁷¹Welzer-Lang, Daniel, *Les Nouvelles hétérosexualités*, op. cit., p. 11. D'après le sociologue français, « *l'hétéronorme est le logiciel de l'hétérosexualité, ce qui lui donne contenu et sens [...] l'hétéronorme fonctionne comme une « matrice » [...] qui nous dit comment faire quand on est un homme ou une femme. Elle nous renseigne sur la sexualité des hommes et des femmes, mais au-delà, l'hétéronorme nous dit comment faire pour être un homme normal ou une femme normale, soit une femme 'sérieuse' dont la figure s'oppose à la femme de mauvaise vie (dont la salope ou la putain sont les exemples types), et un homme qui assure sa position virile, protège (et domine) femmes et enfants* » (*Ibid.*, p. 11-12).

¹⁷² De Sutter, Laurent, *L'Âge de l'anesthésie. La mise sous contrôle des affects*, Paris, Les liens qui libèrent, 2017, p. 32.

caractère quasi universel de la théorie générale de la littérature. Cependant, s'est-on seulement déjà interrogé sur « [...] *la problématique de la contribution de l'Afrique à l'esthétique du genre*¹⁷³ » romanesque à l'ère de la « *République mondiale des lettres*¹⁷⁴ » ? Après tout, « [l']heure n'a jamais été autant propice pour une renaissance de la critique qu'aujourd'hui¹⁷⁵ », nous dit Patrice Nganang. Cela étant, nombreuses sont les voix, aussi bien africaines qu'européennes qui, de nos jours, se lèvent pour fustiger les supercheres que cachent encore l'idéal universaliste occidental en matière de théorie générale des arts littéraires, et dont « [...] *la critique continue de diviser la littérature africaine en maghrébine, francophone, anglophone, lusophone, et parle d'ailleurs des 'Afriques', sans honte*¹⁷⁶ ». Et malgré ce découpage¹⁷⁷ qui paraît grossier, l'on constate avec stupéfaction que l'esthétique romanesque africaine ne constitue pas encore un axe de recherche « sérieux » pouvant infléchir aux yeux des Occidentaux l'évolution de l'art romanesque contemporain. Et pourtant, semble-il :

[...] *la littérature africaine n'a jamais été aussi visible en Occident qu'aujourd'hui. Nous ne vivons pas seulement l'expérience de la multiplication radicale d'écrivains africains ; il ne reste que quelques maisons d'édition occidentales majeures dans lesquelles ceux-ci n'ont pas encore publié de livre, et seuls quelques prix d'excellence ne leur ont pas encore été délivrés. Il est très peu de journaux internationaux dans lesquels leurs livres ne sont pas présentés à leur parution. Plusieurs écrivains africains ont des blogs et des pages internet ou sont sur*

¹⁷³ Bédia, Jean-Fernand, *Les Écritures africaines face à la logique actuelle du comparatisme*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 88.

¹⁷⁴ Allusion faite au titre de Casanova, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Coll. « Points/Essais », Paris, Seuil, 2008.

¹⁷⁵ Nganang, Patrice, *L'Art de l'alphabet, Pour une écriture préemptive 2*, Coll. « L'Un et l'autre en Français », Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2018, p. 135.

¹⁷⁶ Nganang, Patrice, *L'Art de l'alphabet, op. cit.*, p. 144.

¹⁷⁷ Nous pensons, toute proportion gardée, que les thèses avancées par Patrice Nganang dans son essai *L'Art de l'alphabet*, peuvent s'avérer être des alternatives crédibles pour bousculer la sempiternelle impasse dans laquelle se trouve enfermées les « écritures africaines ». S'appuyant sur l'exemple du sultan bamum Njoya, du reste inventeur d'un alphabet original (entre 1895 et 1918), Nganang montre que l'un des problèmes essentiels qui pourrait justifier la ghettoïsation des écritures africaines est sans nul doute leur soumission au concept politique. Car, souligne-t-il : « *Le concept politique dans ses mouvances de racialisation et de nationalisation de l'écriture (on pourrait y ajouter la création aujourd'hui des littératures du genre), produit en Afrique un sujet qu'à la différence de l'homme alphabétique du concept artistique, j'appellerais plutôt l'homme alphabétisé. L'homme alphabétisé est un produit du concept politique. Si l'homme alphabétique était inscrit dans une circulation des textes totalement ouvert au monde, de l'égyptien ancien au grec, du grec au latin, du grec à l'éthiopien, du syrien à l'arabe, de l'arabe au mandingue, etc., témoignage des mutations constante[s] de son intelligence, l'homme alphabétisé est plutôt le produit de la violence du paradigme oppositionnel des Lumières européennes.* » (*L'art de l'alphabet, op. cit.*, p. 156). Ce propos qui invite les professionnels (critiques et écrivains) à tordre définitivement le coup du paradigme « politique », qui prêcherait une certaine « littérature africaine authentique », pour reprendre l'expression de Bernard Mouralis (*Littérature et développement, op. cit.*, p. 13), sonne comme une radicale autocritique de la part de l'universitaire camerounais qui devrait aboutir à une nécessité presque vitale de redéfinir les rapports entre littérature et politique en Afrique. Car, « *[s']il faut revaloriser l'écriture, c'est parce qu'il est urgent de faire de la politique en Afrique ce qu'elle aurait toujours dû être, la manifestation d'une vision artistique - et pas l'inverse* », conclut Nganang (*Ibid.*, p. 161).

*facebook pour rappeler leur opinion au monde. Quel écrivain d'aujourd'hui n'a pas une adresse e-mail qui le relie automatiquement au monde entier*¹⁷⁸ ?

Ainsi, en est-il de l'actualité contemporaine somme toute paradoxale des « lettres africaines ». Car, comment peut-on expliquer que la quasi-totalité des références textuelles citées par les grands théoriciens (entre autres ceux du *Nouveau roman* et de la *Nouvelle critique*) du genre romanesque au XX^e siècle, proviennent majoritairement d'auteurs européens¹⁷⁹. Il suffit pour s'en convaincre, de citer des textes de théorie générale et de critique littéraire comme *Le Degré zéro de l'écriture*, *Le Plaisir du texte* (de Roland Barthes), *Figures I, II, III*, (de Gérard Genette), *Les Règles de l'art* (de Pierre Bourdieu), *Esthétique et théorie du roman* (de Mikhaïl Bakhtine), etc. Du reste, de ces œuvres dont la valeur heuristique est mondialement connue, on ne trouve aucune ligne mentionnant une seule référence aux productions venues d'Afrique¹⁸⁰. C'est précisément cette absence notoire constatée des humanités de peuples non occidentaux dans les manuels de théorie générale de littérature qui nous incline à penser que la prétendue universalité desdits postulats théoriques serait, au fond, de manière totalement insidieuse, « *une démarche scientifique et critique au service de l'idéologie de la domination occidentale*¹⁸¹ ». L'on retrouve également formulé un constat similaire dans le propos suivant de Jean-Fernand Bédia :

*[...] le discours littéraire théorique laisse échapper l'impression qu'il reste insensible ou n'a pas encore fait sienne la problématique de l'universel, au sens de dialogue entre les civilisations visant à l'annihilation des complexes de supériorité et d'infériorité, au recul des frontières de l'ignorance, de la méfiance, de l'ethnocentrisme des peuples*¹⁸².

Le point de vue de l'universitaire ivoirien suggère de relever l'intention cachée derrière l'idéologie universaliste de la théorie littéraire, qui a tout l'air à ce moment-là, de s'apparenter à une sorte de déni de la part d'humanité mise en relief par les œuvres artistiques provenant

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 145-146.

¹⁷⁹ Nous souscrivons au sens que revêt l'adjectif « européen » chez Edmund Husserl, tel que l'a rapporté Milan Kundera. En effet, lorsque Husserl parlait d'« *humanité européenne* », rappelle Kundera, c'était pour désigner « *l'identité spirituelle qui s'étend au-delà de l'Europe géographique (en Amérique, par exemple) et qui est née avec l'ancienne philosophie grecques.* » (Kundera, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 17).

¹⁸⁰ Non pas que nous voulions faire de l'Afrique la principale préoccupation des théories littéraires, mais nous pensons que le moment est peut-être venu « [...] où il faudrait enfin considérer les Africains comme des producteurs sur le plan du langage comme celui de la conceptualisation » (Mouralis, Bernard, *L'illusion de l'altérité*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 622). Car, cette « *littérature-monde* » que le discours littéraire contemporain semble appeler de tous ses vœux ne pourra exister que si et seulement si l'on prend en compte la part du romanesque qu'apportent les œuvres produites dans les mondes non-européens, en l'occurrence l'Afrique. Parce que nous pensons profondément à la suite de Milan Kundera que « [l]'œuvre de chaque romancier contient une vision implicite de l'histoire du roman, une idée de ce qu'est le roman » (*L'Art du roman*, op. cit., p. 9).

¹⁸¹ Bédia, Jean-Fernand, *Les Écritures africaines face à la logique actuelle du comparatisme*, op. cit., p. 13.

¹⁸² *Ibid.*, p. 88.

des mondes non-européens. Et pourtant, il suffira peut-être de revisiter les réflexions élaborées par Milan Kundera, si l'on veut proposer sincèrement de « nouvelles solutions esthétiques¹⁸³ » à la hauteur de « notre » littérature moderne aux allures de « Tout-Monde », pour reprendre une formule glissantienne¹⁸⁴. Kundera le rappelle à l'endroit de ses contemporains européens :

C'est dans notre siècle que, pour la première fois, les grandes initiatives de l'histoire du roman européen naissent hors d'Europe : d'abord en Amérique du Nord, dans les années vingt et trente, puis avec les années soixante, en Amérique latine. Après le plaisir que m'a procuré l'art de Patrick Chamoiseau, le romancier des Antilles, et puis celui de Rushdie, je préfère parler plus généralement du roman d'au-dessus du trente-cinquième parallèle, ou du roman du sud : une nouvelle grande culture romanesque caractérisée par un extraordinaire sens du réel lié à une imagination débridée qui franchit toutes règles de la vraisemblance¹⁸⁵.

Ce propos de Kundera, qui sonne comme une pertinente invitation à la « décloison¹⁸⁶ » des imaginaires en théorie littéraire générale, suggère de prendre en compte plus que par le passé, toutes les productions artistiques qu'offre la mondialisation, pour une collaboration

¹⁸³ Kundera, Milan, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 43.

¹⁸⁴ Glissant, Édouard, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 43-44.

¹⁸⁶ Nancy, Jean-Luc, *La Décloison (Déconstruction du christianisme, 1)*, Paris, Galilée, 2005. Le terme « décloison » est un néologisme employé par Jean-Luc Nancy dans *La Décloison*, essai qui lui permet d'exposer ses postulats théoriques sur la déconstruction du christianisme. Selon lui, « [l]a décloison désigne l'ouverture d'un enclos, la levée d'une clôture » (*La Décloison, ibid.*, p. 16). Cette réflexion sur l'instabilité historique du christianisme permet de voir comment cette religion s'est construite tout au long de son évolution dans une permanente remise en question de ses fondements. C'est la raison pour laquelle Jean-Luc Nancy établit que « le christianisme est par lui-même, en lui-même, une déconstruction et une auto-déconstruction » (*Ibid.*, p. 55). En ce sens, renchérit-il : « Je nommerai 'déconstruction du monothéisme' la recherche consistant à désassembler et à analyser les éléments constitutifs du monothéisme, et plus directement du christianisme, donc de l'Occident, afin de remonter (ou d'avancer) jusqu'à une telle ressource qui pourrait former à la fois l'origine enfouie et l'avenir imperceptible du monde qui se dit 'moderne'. » (*Ibid.*, p. 54.) Dès lors, comme on peut le voir, le terme « décloison » employé par Jean-Luc Nancy suggère clairement un projet épistémologique visant la déconstruction des discours sur la problématique du monothéisme chrétien. D'emblée, elle fournit quelques perspectives idéologiques pouvant être employées dans le cadre des réflexions visant la remise en cause de l'universalité des théories générales de la littérature - *a contrario*, cette même notion est reprise par Achille Mbembe dans un ouvrage collectif intitulé *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française* (Patrick Weil et al., Paris, La Découverte, 2010). Ainsi, répondant à une question de Françoise Vergès, Achille Mbembe déclare : « [i]l faut prendre cette affirmation au sérieux [martèle-t-il]. Je ne prêche pas la sécession. Je suis pour la « décloison » du monde. Beaucoup d'entre nous ne sommes pas Européens. Mais une certaine idée de l'Europe fait définitivement partie de nos multiples héritages. D'un point de vue politique, ce qui m'intéresse, c'est d'être un homme dans le monde. Ce n'est ni d'être un Nègre ni d'être un Blanc [...] Cette décloison passe par l'articulation d'une politique du semblable, préalable à une politique du commun ou de l'en-commun. » (*Ibid.*, p. 305-306). Chez le critique camerounais, la « décloison » devient un paradigme épistémologique qui favorise le processus de la déconstruction de l'identité raciale, pour enfin accéder à la dignité humaine qui passe par la « politique du commun ou de l'en-commun ». Au regard de ce qui précède, il nous semble que la même revendication mbembienne pourrait également s'appliquer aux œuvres fictionnelles produites par les « littératures [africaines dites] minoritaires [et dans lesquelles les écrivains peinent à se faire connaître et seraient donc] contraints de créer de toutes pièces les moyens de leur apparition. » (Cf. Gauvin, Lise, *Écrire pour qui ? L'écrivain africain francophone et ses publics*, Paris, Karthala, 2007, p. 12).

véritablement interculturelle dans l'élaboration scientifique de l'esthétique romanesque contemporaine. Cependant, pour l'heure, force est de constater, comme l'a rappelé Georges Ngal, qu'il « *n'existe, en effet, de théorie scientifique que partielle et locale*¹⁸⁷ ». Pour cela, nous nous garderons bien de prédéfinir une « grille de lecture » pour soi-disant donner une caution scientifique à notre dissertation. Non pas par snobisme, mais simplement pour des raisons inhérentes à la subjectivité du critique¹⁸⁸, car notre entreprise ne consiste pas, loin s'en faut, d'« enseigner le sens », mais plutôt de le décrire, tel qu'on l'aura bien entendu pressenti, « *d'une manière qu'[il] puisse être accepté par la logique symbolique des hommes*¹⁸⁹ ». Encore qu'il semblerait, si l'on en croit Roland Barthes, que la critique n'ait pas pour vocation de devenir un discours scientifique. Car, selon lui, « *[l]a critique n'est pas une science. Celle-ci traite des sens, celle-là en produit. Elle occupe [...] une place intermédiaire entre la science et la lecture*¹⁹⁰ ». En somme, l'« *[o]n dira d'une autre façon que le critique affronte un objet qui n'est pas l'œuvre, mais son propre langage*¹⁹¹ ». Nous allons donc nous préoccuper¹⁹² dans cette étude à produire du sens¹⁹³ non sans revêtir quelque fois la posture du théoricien en vue de proposer la création des concepts pouvant mieux rendre compte de la complexité et de la configuration de l'imaginaire sexuel postcolonial mis en perspective par les œuvres de notre corpus. Ainsi, par le truchement de la *poétique de l'intempérance* qui se donne à lire chez Sony Labou Tansi et chez Sami Tchak, nous tenterons de mettre en lumière l'expérience sensorielle¹⁹⁴ des personnages. Entendu que celle-ci est inhérente aux conséquences culturelles de la globalisation.

¹⁸⁷ Ngal, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 129.

¹⁸⁸ « *Le critique est un écrivain, mais un écrivain en sursis ; comme l'écrivain, il voudrait bien que l'on croie au moins à ce qu'il écrit qu'à la décision qu'il a prise de l'écrire ; mais à l'inverse de l'écrivain, il ne peut signer ce souhait : il reste condamné à l'erreur – à la vérité.* » (Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 18).

¹⁸⁹ Barthes, Roland, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966, p. 68.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 63.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 75.

¹⁹² Il nous arrivera tout au long de cette étude de citer pêle-mêle des œuvres critiques, au gré de l'intérêt heuristique qu'elles pourront susciter, nous aidant ainsi dans notre tâche, à savoir celle d'avoir « *l'exigence philosophique de penser avec* » (la formule est de Patrice Nganang, *L'Art de l'alphabet, op. cit.*, p. 15) Sony Labou Tansi et Sami Tchak, à l'heure de l'ouverture de l'œuvre littéraire africaine (pour paraphraser un titre de Umberto Eco) comme une radicale « *relation de signification au monde* » (*Ibid.*, p. 16).

¹⁹³ La production du « sens » semble caractériser la singularité et la profondeur d'une étude, parce qu'elle ressort directement de la pensée du chercheur. Car, comme le rappelle Gadamer, « [...] *penser veut dire précisément : déployer une chose selon sa propre logique* » (Gadamer, Hans-Georg, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, pour la traduction française, [1976] 1996, p. 489).

¹⁹⁴ À la suite de Francis Berthelot, notre approche du corps s'inscrit dans une réflexion qui repose sur l'idée que le personnage a bel et bien une réalité organique dans le récit. Ce dernier mange, boit, parle, rit, pleure, pense, etc., il a donc d'une certaine manière une incarnation textuelle et une vie psychique qui lui donne une consistance d'être. Ainsi, par le truchement de la *mimésis*, un personnage de papier peut faire l'objet d'empathie et devenir un motif d'altérité pour le lecteur. De même que la vie psychique d'un humain varie en fonction de son rapport aux phénomènes (sociaux, environnementaux...), celle du personnage connaît également des transformations tout au long de sa trajectoire diégétique. C'est dans cette optique que nous parlons de nouvelle « vie psychique » des héros dans le cadre de notre

Notre travail se divise en deux grandes parties composées de deux chapitres chacune. La première partie consiste à discerner et dégager comment se déploie la poétique de l'intempérance dans les œuvres. Celle-ci s'avérera déterminante dans la résolution de notre hypothèse de recherche, puisqu'elle permet, d'emblée, d'identifier les structures relationnelles et les imaginaires sexuels des personnages. À ce titre, nous verrons que les personnages de Sony Labou Tansi et ceux de Sami Tchak, cultivent, pour ainsi dire, une « *obéissance inconditionnelle aux passions*¹⁹⁵ ». Cette disposition psychique paraît condamner les actants à se livrer, tels de vrais automates sexuels, « à la *combinatoire d'une jouissance illimité des corps*¹⁹⁶ ». Il ressort que le motif du désir sexuel constitue, selon la formule de Didier Anzieu, le principal « *code organisateur*¹⁹⁷ » des œuvres que nous entendons analyser. Car la plupart des personnages qui affleurent dans les récits ne semblent être mus que par la recherche démesurée du jouter, tout se passant comme si cette disposition charnelle intempérante était, d'emblée, la condition qui les aiderait à atteindre une certaine euphorie corporelle, laquelle sous-tendrait la vitalité même de leur sensorialité.

Dans le second mouvement, nous étudierons les rapports entre l'espace et l'usage des plaisirs. Nous verrons que l'espace postcolonial actualisé par les romans est en tout point celui de la « Cité obscène ». Ainsi, l'intérêt cognitif de cette partie consistera à montrer que les lieux dans lesquelles habitent les personnages sont potentiellement des espaces générateurs de l'excès charnel. Il y a donc clairement une homologie principielle entre les postures intempérantes des personnages et le caractère obscène de leur société. Le dernier chapitre, enfin, s'intéresse à « *l'éthique de la gouvernance de soi* ». C'est précisément à ce niveau de la réflexion où nous interrogerons en profondeur le projet épistémologique que porte le paradigme littéraire que nous avons désigné par le groupe nominal « *poétique de l'intempérance* ». Ce sera l'occasion de voir comment l'usage des plaisirs participe d'une pragmatique du *souci de soi*. Cette configuration de l'imaginaire sexuel permet aux romanciers de notre corpus de dégager, à partir du rapport de leurs personnages au corps, une interprétation sur les postures intempérantes qui découlent, pour reprendre un terme de Michel

étude. Car, nous avons identifié un phénomène inédit dans le roman africain postcolonial qui est celui de la libéralisation de la pulsion sexuelle. Désormais, l'injonction du personnage à la jouissance illimitée semble le mot d'ordre qui structure l'imaginaire littéraire en postcolonie. Et notre tâche consiste à analyser la nature de cette nouvelle vie psychique des personnages dans leur quête obsessionnelle de jouissance. Puis nous allons en montrer son mode de fonctionnement, pour enfin proposer une analyse critique de ce paradigme.

¹⁹⁵ Dufour, Dany-Robert, *La Cité perverse*, op. cit., p. 246.

¹⁹⁶ Roudinesco, Élisabeth, *La Part obscure de nous-mêmes, Une histoire des pervers*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Idées », 2007, p. 23.

¹⁹⁷ Anzieu, Didier, *Le Corps de l'œuvre*, op. cit., p. 73.

Foucault, à une certaine « *esthétique de l'existence*¹⁹⁸ ». En effet, le rapport des personnages au désir et aux plaisirs sensoriel devrait, *in fine*, leur permettre de se constituer eux-mêmes comme sujet de leur propre conduite sexuelle. Cela rend pertinent ce projet qui est le nôtre en cette partie – lequel consiste à voir comment les protagonistes « [...] *ont été emmenés à exercer sur eux-mêmes, et sur les autres, une herméneutique du désir dont leur comportement sexuel [est] l'occasion*¹⁹⁹ » d'interroger la problématique de la biocitoyenneté en postcolonie.

¹⁹⁸ Michel Foucault déclare : « *Je pense au contraire que le sujet se constitue à travers des pratiques d'assujettissement ou, d'une façon plus autonome, à travers des pratiques de libération* » (Revel, Judith, *Le Vocabulaire de Foucault*, *op. cit.*, p. 28). Par conséquent, la notion d'« *esthétique de l'existence* » est employée par Foucault pour désigner la spécificité de « *morale gréco-romaine [qui était] tournée vers l'éthique et pour laquelle il [s'agissait] de faire de sa vie une œuvre d'art* » (*Ibid.*, p. 27.)

¹⁹⁹ Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité 2, L'usage des plaisirs*, *op. cit.*, p. 12.

PREMIÈRE PARTIE : APPROCHE ET PERCEPTION DE L'INTEMPÉRANCE CHARNELLE DANS LES ROMANS

Les profondes transformations que l'Afrique n'a cessé de connaître depuis l'avènement de la globalisation survenue au cours du dernier quart du XX^e siècle, faisant du continent « *un fleuve aux multiples affluents*¹ », semblent avoir introduit des mutations notoires dans ses structures socio-anthropologiques. Tout particulièrement, l'émergence dans le domaine littéraire d'une esthétique de l'hybridité romanesque mêlant dans sa scripturalité un imaginaire transculturel appelé « *à se codifier à partir de plusieurs référentielle anthropologiques*² ». Dès lors, « *le genre romanesque hérité de l'Occident a largement entamé la liquidation des mythes et des rites qu'on associe aux superstitions*³ ».

Désormais, le roman africain postcolonial en tant qu'il paraît avoir atteint « *la forme de la virilité mûrie*⁴ », pour emprunter l'expression de Jean-Fernand Bédia paraphrasant Georg Lukacs, pourrait prétendre à l'universalité de la condition humaine. Autrement dit, un individu vivant dans un coin reculé du monde, pour peu qu'il sache lire, n'aura presque aucun intérêt à connaître le lieu d'origine de l'auteur du livre qu'il aura sous les yeux, eût-il été écrit par un écrivain d'Afrique, avant d'éprouver cette sorte de « *plaisir du texte*⁵ » dont parlait Roland Barthes dans son essai. Le fait est que, aujourd'hui plus que jamais, les productions africaines s'inscrivent dans un espace économique et relationnel symbolisé par le paradigme de la « *République mondiale des lettres* », lequel est devenu véritablement « *l'épicentre d'une nouvelle concaténation des mondes, le lieu d'où émerge une nouvelle conscience planétaire*⁶ ». C'est précisément dans ce contexte-là que nous entendons nous situer pour rendre compte des manifestations littéraires d'un certain grotesque sexuel postcolonial que donnent à lire les héros de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak.

¹ Mbembe, Achille, *Critique de la raison nègre*, Paris, Éditions La Découverte, [2013] 2015, p. 9.

² Bédia, Jean-Fernand, *Les Écritures africaines face à la logique actuelle du comparatisme*, op. cit., p. 29.

³ Moupoumbou, Clément, *La Représentation de la mort dans le roman négro-africain d'expression française*, 2004, p. 16. : <http://docnum.univ-lorraine.fr/public/NANCY2/doc121/2004NAN21008.pdf>. Thèse consultée le 3 janvier 2019 à 02 : 54.

⁴ Lukacs, Georges, *La Théorie du roman*, p. 65. Cité par Bédia, Jean-Fernand Bédia, *Les Écritures africaines face à la logique actuelle du comparatisme*, op. cit., p. 27.

⁵ Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

⁶ Mbembe, Achille, *Critique de la raison nègre*, op. cit., p. 28.

Il est certes vrai, ainsi que l'a montré Marcel Mauss dans *Sociologie et anthropologie*, notamment au travers de sa théorie des « techniques du corps », que « [c']est par l'intermédiaire de l'éducation des besoins et des activités corporelles que la structure sociale imprime sa marque sur les individus⁷ », suggérant par-là que toute représentation corporelle serait éminemment culturelle - parce que toujours inscrite dans un contexte sociologique donné. Autrement dit, chaque usage du corps que l'individu expérimente au quotidien obéit sans cesse à une sorte d'*habitus* culturel qui serait inhérent aux différents systèmes d'éducation qu'il aurait reçus au sein de sa communauté. À partir de cet instant, il n'est pas maladroit d'admettre que chaque société développe ses propres images du corps qui découleraient directement de son imaginaire socio-anthropologique. Dans son ouvrage *Anthropologie du corps moderne*, David Le Breton semble nous avoir rappelé la nécessité qu'il y aurait à saisir l'interprétation des imaginaires corporels dans les domaines de « la symbolique sociale des communautés humaines ». Il suggérait ainsi, par la même occasion, l'importance de situer les représentations sociales du corps dans leurs contextes culturels et historiques. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle l'anthropologue relève, à juste titre, que dans les groupes humains à socialité communautaire, comme c'est le cas, paraît-il, en Afrique, la dualité corps/âme n'existe pas :

Dans les sociétés rurales africaines, la personne n'est [pas] limitée par les contours de son corps, enfermée en soi. Sa peau et l'épaisseur de sa chair ne dessinent pas la frontière de son individualité. Ce que nous entendons par personne est conçu dans les sociétés africaines sous une forme complexe, plurale. Au sein de la structure holiste de ces sociétés l'homme n'est pas un individu (c'est-à-dire indivisible et distinct), mais un nœud de relations. L'homme est fondu dans une communauté destinale où son relief personnel n'est pas l'indice d'une individualité mais une différence favorable aux complémentarités nécessaires à la vie collective, un motif singulier dans l'harmonie différentielle du groupe⁸.

Cependant, l'auteur n'a pas tenu compte d'une réalité fondamentale qui aurait pu aider à nuancer son propos. En effet, l'ouverture accrue de l'Afrique depuis l'avènement de la Traite négrière n'a pas cessé de modifier ses assises anthropologiques. C'est d'ailleurs tout l'enjeu des réflexions proposées par Paul Gilroy dans *l'Atlantique noir*⁹, qui établissent la formulation d'une généalogie géographique transatlantique depuis la période de la Traite triangulaire. Cette période aurait vu l'émergence des identités transnationales appelée à composer un bassin culturel tricontinental. De ce point de vue, les travaux de cet auteur ont permis

⁷ Lévi-Strauss, Claude, « Introduction à l'œuvre de M. Mauss », in Mauss, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, [1950]13^e édition « Quadrige », 2^e tirage, 2016, p. XI.

⁸ Le Breton, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 30-31.

⁹ Cf. Gilroy, Paul, *Atlantique noir, Modernité et double conscience*, (1993), Paris, Éditions Amsterdam, 2017. Lire aussi la théorie de « branchements » proposée par Amselle, Jean-Loup, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001.

d'entériner le « décroissement » des discours ethnologiques - qui tendaient souvent à essentialiser les imaginaires culturels des Africains dans une sorte d'atavisme permanent de la répétition du « même » culturel. Or, aujourd'hui nous savons que les civilisations humaines ne sont point immuables et figées dans le temps. Bien au contraire, elles sont « poreu[s] à tous les souffles du monde¹⁰ », pour reprendre un vers du poète martiniquais Aimé Césaire. Ainsi, cette nouvelle géographie culturelle tricontinentale, qui alimente désormais les imaginaires des hommes et des femmes vivant sur le continent, a eu pour conséquence la redéfinition de la configuration de la culture de soi en postcolonie.

De plus, les multiples transformations survenues sur le continent au cours du dernier quart du XX^e siècle semblent avoir entraîné des mutations sociales considérables dans le domaine de la « *vie privée tirant ses symboles de la culture globale*¹¹ ». Il y a manifestement au sein de la modernité africaine de plus en plus libérale¹², « *une nouvelle façon de penser, de juger, de manger, de baiser, de se marier ou non, de vivre la famille, [...] de se vivre soi-même*¹³ ». On peut relever, même de façon sporadique, des changements importants advenus en Afrique tant au niveau des mentalités que celui des imaginaires de soi. Et ainsi de tordre définitivement le cou à certains discours qui, faute d'avoir rompu avec la triste histoire coloniale, rattachent encore l'expérience corporelle de certaines populations d'Afrique « à *la communauté naturelle d'une tribu primitive*¹⁴ ». Tout se passe comme si l'Afrique était un continent où l'Histoire s'est suspendue dans les vannes ténébreuses d'une culture intemporelle. Or Joseph Tonda dans son étude consacrée à « *l'impérialisme postcolonial* » montre que le réel culturel africain en postcolonie serait celui de la « *société des éblouissements* ». D'après cet auteur, la mondialisation néolibérale à travers son dispositif

¹⁰ Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 47.

¹¹ Mbembe, Achille, *Sortir de la grande nuit*, op. cit., p. 214.

¹² La culture libérale n'est plus une affaire privée et réservée exclusivement à l'Occident. Elle est devenue mondiale au point où l'on peut parler d'un libéralisme planétaire. Aujourd'hui, nous vivons dans un monde interconnecté à travers le numérique qui fluidifie la circulation illimitée des imaginaires culturels. Prenons par exemple le cas de l'industrie pornographique qui est une invention du capitalisme néolibéral. On se rend compte qu'à travers des objets technologiques (smartphone, télévision, ordinateur portable, ect.), la sexualité est devenue un véritable objet de consommation publique dans presque tous les pays du monde. Générant une psychologie humaine inédite que Charles Melman désigne par le terme savant de « *nouvelle économie psychique* » (*L'Homme sans gravité*). Ce phénomène est tellement important, au point où le philosophe Dany-Robert Dufour s'est risqué de proposer une science qu'il a appelé la « *pornologie générale – consacrée à l'étude des phénomènes obscène, extrêmes, outrepassant les limites, portés par l'hybris, ('démésure' chez les Grecs), survenant dans tous les domaines relatifs au sexuel, à la domination ou à la possession et au savoir, qui caractérisent le monde post-pornographique dans lequel nous vivons désormais.* » (Dufour, Dany-Robert, *La Cité perverse*, op. cit., p. 15).

¹³ Melman, Charles, *L'Homme sans gravité*, op. cit., p. 17.

¹⁴ Marx, Karl, *Le Capital*, I, Paris, Gallimard, 1968, p. 162. Nous rappelons que la citation de Karl Marx n'a rien avoir avec l'Afrique. Elle parle plutôt de la « *transformation du produit en marchandise* » dans la vieille Asie et en général dans l'Antiquité. Nous avons rapproché cette citation de notre étude pour des besoins d'illustration.

« *écranique*¹⁵ » crée une dialectique du spectacle qui favorise l'intensification du réel et permet aujourd'hui à des populations mondiales, y compris les Africains, de vivre « *l'ailleurs chez eux* ». L'écran est devenu un médium par lequel l'économie capitaliste mondialise sa révolution culturelle basée sur la libéralisation sans entrave de la pulsion de consommation. Ce phénomène inédit, pour reprendre une observation de Charles Melman, nous fait passer au sens psychanalytique du terme, « *d'une culture fondée sur le refoulement des désirs, et donc de la névrose, à une autre qui recommande leur libre expression*¹⁶ ». À cet égard, nous entrons véritablement dans une ère culturelle où, par le truchement de ces dispositifs, la société globale mondialisée exerce sa séduction afin de constituer autour de la figure de l'individu une sorte d'hédonisme planétaire. Par ailleurs, nous avons désormais affaire, d'après Joseph Tonda :

[à des] *images-écrans, mais aussi images d'images, qui à la fois fascinent, séduisent, émerveillent, possèdent, obsèdent, oppressent, oppriment, hantent et en définitive colonisent l'imaginaire ou l'inconscient des individus et des groupes, non seulement en Afrique, mais aussi dans le monde euro-américain et ailleurs*¹⁷.

Ce faisant, l'expérience africaine des sensorialités s'éprouve sans ambiguïté, au travers d'une dynamique relationnelle sans cesse fluctuante, dans un espace appelé à devenir une plateforme de la circulation des mondes. Cette modernité à laquelle fait allusion David Le Breton, pourrait à n'en pas douter s'étendre également aux populations des régions autrefois régies par la socialité communautaire. Il ne serait pas surprenant de rencontrer de plus en plus au sein de ces pays africains, des personnes qui entretiennent une relation de type individualiste à l'égard des autres membres de la société. Et, par voie de conséquence, de voir ainsi transposer l'image d'un corps distinct de la personne qui serait inhérente à la modernité planétaire.

Ce phénomène-là, les écrivains africains et afro-descendants postcoloniaux l'ont parfaitement abordé dans de nombreuses représentations littéraires du corps. De ce point de vue, on est particulièrement sensible à la réflexion que développe Bernard Mouralis, selon laquelle « [...] *tout écrivain est savant et dispose d'une culture - évidemment variable selon les cas - faite notamment de tous les textes qu'il a lus ou écoutés : textes oraux et textes écrits, textes africains et européens, textes dans des langues africaines et textes appris à l'école, etc.*¹⁸ ». Cette constatation rend davantage plausible de soutenir l'idée selon laquelle ces

¹⁵ Cet adjectif aux allures de néologisme est employé par Joseph Tonda dans son ouvrage *L'Impérialisme postcolonial. Critique de la société des éblouissements*.

¹⁶ Melman, Charles, *L'Homme sans gravité*, op. cit., p. 17.

¹⁷ Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial*, op. cit., p. 9-10.

¹⁸ Mouralis, Bernard, *L'Illusion de l'altérité. Etudes de littérature africaine*, Paris, Honoré champion, 2007, p. 658.

auteurs africains du « *Tout-Monde* », puisent désormais leur imaginaire au sein de la culture globale.

Dès lors, cette première partie entend rendre compte des différentes manifestations de l'intempérance des personnages. Celle-ci se « lit » principalement au travers du motif de l'excès dans l'usage des plaisirs sexuels. Ainsi, notre attention va dans le premier chapitre, s'appliquer à relever l'absence totale de limite (démessure) dans leurs relations à la chair. Ce faisant, nous allons rendre compte de la manifestation littéraire des postures jugées intempérantes. Celles-ci sont perçues comme le projet narratif qui coordonne les systèmes de jouissance dans les œuvres retenues à l'occasion de cet examen. L'hypothèse de recherche, en laquelle notre étude entend fonder sa cohérence ainsi que sa valeur cognitive, soutient, faut-il le rappeler, l'idée selon laquelle le thème de l'intempérance serait la variable à partir de laquelle les écrivains Sony Labou Tansi et Sami Tchak auraient organisé l'une des questions primordiales de leurs œuvres romanesques. Cette problématique soulève le phénomène actantiel du devenir citoyen à partir des investissements sensoriels de leurs créatures diégétiques.

Dès cet instant, interpréter ces auteurs fournira l'occasion de répondre à cette question formulée dans leurs romans. En effet, dans *Sur Racine*, Roland Barthes déclare qu'« [é]crire, c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation indirecte, à laquelle, l'écrivain par un dernier suspens, s'abstient de répondre¹⁹ » et que, vraisemblablement, la réponse à cette question incomberait sans nul doute à la liberté du critique. Car, que signifie interpréter un texte, si ce n'est essayer de « comprendre la question qu'il pose²⁰ ». De plus, si on s'en tient à ce qu'énonce H. R. Jauss dans *Pour une esthétique de la réception*, lorsqu'il affirme que toute « tradition littéraire est une dialectique de la question et de la réponse, dont le mouvement se poursuit toujours à partir des positions du temps présent²¹ », l'on ne peut qu'être rassuré sur ce que nous nous évertuons à poser : à savoir que « la poétique de l'intempérance », paradigme qui coordonne les usages des plaisirs corporels, pourrait se constituer, *mutatis mutandis*, comme un *topos* ayant aidé Sony Labou Tansi et Sami Tchak à construire leur système romanesque, lequel conçoit la problématique de la biocitoyenneté comme un véritable préalable épistémologique à l'établissement d'une communauté politique viable. Il s'agira précisément de voir comment les personnages se construisent une expérience sensorielle en société postcoloniale, entendu que le paradigme de la démesure se présente comme la modalité tangible desdits usages des plaisirs. Le deuxième chapitre, quant à lui, envisage de se prononcer sur les ressorts psychiques d'une société dans laquelle, une sorte

¹⁹ Barthes, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p. 11.

²⁰ Gadamer, H. G., *Vérité et méthode*, cité par Jauss, H.R., Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 (pour la traduction française et la préface), p. 117.

²¹ *Ibidem.*, p. 117.

d'injonction semble inviter les individus à jouir sans entrave. Nous verrons que la libéralisation des passions sensorielles n'est pas sans conséquences pour la stabilité de *l'être-soi et de l'être-ensemble*, puisqu'elle hystérise le lien social et institue le *devoir-jouir* comme principe radical d'expérimentation de soi. Ce qui bien entendu met les protagonistes dans une nouvelle relation au corps caractérisée par le vertige des extrêmes. En somme, il s'agira d'entrevoir au travers de ce second chapitre, l'inconscient « sadique » du personnage dit intempérant. Dans cette logique, le héros n'est plus qu'un jouisseur résolu à concevoir son existence et celle des autres sous un angle purement organique. Tout se passe comme si le *devoir-jouir* sans entrave était porteur « [...] *d'une désolidarisation absolue vis-à-vis de toute humanité*²² ». Pour l'individu dit intempérant, le corps, aussi bien le sien que celui de l'altérité, n'est, en effet, qu'un objet instrumental mis au service de la jouissance sexuelle, dont on pourrait se servir jusqu'à « l'obsolescence » pour produire continuellement du plaisir.

²² Hénaff, Marcel, *Sade, L'Invention du corps libertin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 116.

Chapitre I. Fondements de l'usage des plaisirs corporels et description des personnages intempérants

En toutes circonstances, les intempérants dépassent la mesure ; parfois, ils prennent du plaisir à des satisfactions à éviter - car elles sont haïssables - ; si certains de ces plaisirs sont permis, ils en tirent plus de plaisirs qu'il ne convient et à la manière des gens du commun.

Aristote, *Éthique de Nicomaque*.

L'intérêt du présent chapitre est de tenir *la poétique de l'intempérance* pour « schème directeur¹ » essentiel en œuvre dans les écrits fictionnels² de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak. En effet, ces deux romanciers développent dans leurs textes un imaginaire littéraire particulier qui met en scène des personnages aux prises avec leurs désirs excessifs, notamment en matière de plaisirs sexuels ainsi que de beuveries et de mangeailles. Par conséquent, le motif grotesque de la démesure sensorielle nous semble être la métaphore principale qui définit la « vie psychique » des personnages. Celle-ci se trouve organisée de part en part autour du signifiant sexuel. Notre principale préoccupation consistera à décrire les différentes manifestations de cet imaginaire afin d'en cerner son fonctionnement littéraire. Cette description s'avère nécessaire pour notre démonstration, puisque si l'on se réfère à l'étymologie même du mot, comme le rappelle Marie-Annick Gervais-Zaninger, « [dé]crire, c'est écrire à propos de³ ».

Ainsi les écrivains usent-ils de la langue pour rendre plus explicite le contenu de leurs imaginaires sur le corps, ce qui finit par produire une véritable écriture de la chair, qui nous permet « d'appréhender le corps du personnage dans sa richesse romanesque⁴ ». Cela étant, il s'agit de mettre en regard la visibilité de ce corps textuel, en tant qu'il demeure une construction fictionnelle où la réalité charnelle du héros est, selon la terminologie genettienne, donnée au lecteur grâce à la médiation de plusieurs « focalisateurs », fussent-ils internes ou

¹ Anzieu, Didier, *Le Corps de l'œuvre. Essai psychanalytique sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981, p. 108.

² Nous n'allons pas toujours respecter dans l'analyse l'ordre de désignation des auteurs. Il y aura des points où l'on commencera l'interprétation avec les œuvres de Sony Labou Tansi, et d'autres où on les débutera avec celles de Sami Tchak. Tout va donc dépendre de notre choix, en tenant compte bien entendu de l'enjeu visé par la démonstration de tel chapitre ou simplement de tel point.

³ Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *La Description*, Paris, Hachette Livre, 2001, p. 5.

⁴ Berthelot, Francis, *Le Corps du héros, Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997, p. 106.

externes. Et, à cet égard, le corps fonctionne comme un support sémiotique et textuel qui se trouve être l'enjeu d'une construction discursive qui relève de la subjectivité des écrivains. L'emploi du discours est à saisir dans le sillage de la réflexion bakhtinienne qui l'appréhende toujours comme « *un phénomène de dialogisation* » dynamique entre les énoncés littéraires.

Cela suppose de tenir le discours pour une structure syntaxique qui est orientée vers des horizons d'attente « *socio-idéologique* ». Aussi, convient-il de préciser que toutes ces dynamiques dialogiques n'ont de valeurs socio-littéraires que parce qu'elles se trouvent sustentées par des éléments sémantiques du langage, au sens où Bakhtine parle de « *dialogue de langages*⁵ ». Par conséquent, « *[I]a conscience linguistique socio-idéologique concrète, en devenant activement créatrice, c'est-à-dire littérairement active, se retrouve par avance environnée de plurilinguisme et nullement par un langage unique indiscutable et péremptoire*⁶ ». Naturellement on l'aura compris, aborder les œuvres de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak sous l'angle de l'intempérance sexuelle, loin de prétendre à l'exhumation d'une quelconque vérité appelée à révolutionner la réception critique de leurs textes, nous invite simplement, avec la modestie que devrait avoir tout chercheur en science humaine, de tenir la poétique de l'intempérance comme l'une des voies possibles d'accès à l'hétérogénéité sémantique qui définirait « *l'énigmaticité*⁷ » de chaque œuvre littéraire.

Dès lors, la lecture qui en sera faite montrera le réel relationnel des personnages qui est éminemment celui des corps qui copulent, boivent et mangent, traduisant de fait une certaine expérience démesurée des plaisirs (*hybris*). En effet, saisir la lisibilité charnelle dans un texte de fiction, « *[...] c'est découvrir un système de significations, un réseau de rapports sur lesquels se bâtissent les personnages [...]*⁸ », et qui finit par coordonner l'organisation générale de l'œuvre. Reste à appréhender ce qui se passe au sein des textes à proprement parler, à savoir l'hégémonie du désir sexuel en tant qu'il est le motif « *immédiatement saisissable*⁹ », pour reprendre la formule du philosophe Martin Heidegger.

I.1. L'Omniprésence du désir sexuel : pour une nouvelle corpographe des usages des plaisirs charnels

⁵ Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique du roman*, Coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1987, p. 115.

⁶ *Ibid.*, p. 116.

⁷ Bessière, Jean, *L'Énigmaticité de la littérature. Pour une anatomie de la fiction au XX^e siècle*, Coll. « L'Interrogation philosophique », Paris, Presse Universitaires de France, 1993.

⁸ Resch, Yannick, *Corps féminin, corps du texte. Essai sur le personnage féminin dans l'œuvre de Colette*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 21.

⁹ Heidegger, Martin, *Qu'est-ce qu'une chose ?*, Paris, Gallimard, [1962] 1971, pour la traduction française, p. 18.

Une constatation première s'impose : l'omniprésence dans les textes, des fluides « [...] *corporel[s] et spermique[s]*¹⁰ ». À cet effet, l'excitation sexuelle fait l'objet d'une surexposition constante. Toutes les intrigues des romans donnent à voir la récurrence de ce motif littéraire. Ainsi, *posséder* ou être *possédé* sexuellement devient comme un impératif existentiel pour bon nombre de protagonistes qui déambulent dans les textes de notre corpus. Partout le scénario semble le même : le désir sexuel est ce qui détermine le système des relations corporelles entre les personnages, devenant, selon la terminologie de Jean Baudrillard¹¹, ce qui « *prend force de signe* » dans le récit.

De ce point de vue, l'on est particulièrement frappé par le traitement que Sony Labou Tansi réserve à ce schème de l'intempérance sexuelle dans le roman *L'État honteux*. En effet, ce texte nous présente une trame diégétique dans laquelle le désir du sexe ainsi que son assouvissement excessif constitue une préoccupation thématique qui revient plus d'une fois au fil des pages avec une insistance notoire. On y découvre des personnages soumis aux impulsions de leurs désirs charnels, comme le démontre si bien la situation de Martillimi Lopez qui doit constamment faire face aux sollicitations de sa « *hernie*¹² » : « [...] *en attendant, rentrons : ma hernie a sommeil. Mais avant de partir, nous l'avons entendu dire à l'oreille de notre frère Carvanso : « j'ai soif, ah c'est dur la vie d'un célibataire*¹³ ».

Tout au long du texte, le colonel Martillimi Lopez doit gérer la « boulimie » d'un organe qui n'a de cesse d'être en érection aussi longtemps qu'il se trouve en face du sexe féminin. À chaque fois que ce phénomène physiologique se produit, le personnage ne semble avoir d'autre alternative que celle d'assouvir cette impulsion. En cela, il est comme obligé malgré lui de mener une vie de plaisir afin de « *verser son eau* » à satiété, pour reprendre la métaphore qu'utilise les personnages pour signifier l'éjaculation masculine. Cela n'est d'ailleurs pas étonnant, puisque toute l'expérience militaire du colonel Martillimi Lopez n'est au fond qu'une affaire de jouissances, d'où les nombreux risques encourus pour assouvir ce désir qui jalonnent de part en part sa trajectoire diégétique et qui semblent avoir laissé des traces indélébiles sur son corps :

[...] *il ouvrit sa braguette pour nous montrer cette autre blessure-ci à l'entrée des cuisses et toutes ces blessures-ci, il nous montre ses fesses trouées et raconte comment, mes frères et chers compatriote, l'abbé Perrionni fils de sa mère m'a blessé ici, le jour où il me trouva avec l'ex-vierge Gléza Dononso : 'C'est honteux mon capitaine (j'étais capitaine à l'époque), c'est honteux que vous ne puissiez pas trouver une vraie femme où jeter votre eau de merde, vous venez chercher les filles du Seigneur alors que les rues en sont bourrées.'* Il nous montre aussi cette blessure faite à ma hernie par qui vous savez le jour où il me trouva dans la

¹⁰ Gahungu, Céline, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, Paris, CNRS Éditions, 2019, p. 27.

¹¹ Baudrillard, Jean, *L'Ordre symbolique et la mort*, op. cit., p. 167-168.

¹² La « *hernie* » dans *L'État honteux* revêt deux sens majeurs. Tantôt elle désigne l'organe sexuel mâle : « *sa hernie se voute* » (p. 24), ou « *sa hernie laisse la paie à nos vierges.* » (p. 38) ; puis dans un second sens elle désigne l'emblème du commandement : « *remanier ma hernie* » (p. 73).

¹³ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, op. cit., p. 18.

*chambre de sa fille, et qu'est-ce que vous voulez, on n'est pas moins humain que les autres*¹⁴.

Tout paraît résumé dans ce passage. Martillimi Lopez est un être qui ne vit que pour jouir. Qu'elles qu'en soient les conséquences, il doit à tout prix verser son « eau ». Pour lui, « être souverain, c'est pouvoir jouir absolument, sans retenue ni entrave¹⁵ », pour reprendre l'expression d'Achille Mbembe parlant justement du « *potentat sexuel* » en postcolonie. Par conséquent, l'origine des conflits dans ce récit paraît toujours liée à la question de l'assouvissement du désir sexuel. De fait, l'existence de bon nombre de ces personnages se trouve menacée à partir du moment où ils sont cocufiés. C'est cette situation qui justifie parfois la violence gratuite qu'ils exercent les uns envers les autres. À cet effet, le colonel Martillimi Lopez dit à qui veut bien l'entendre, qu'il « *pardonne tout sauf les erreurs de hernie* », parce que justement, à ses yeux, c'est la seule chose qui vaille la peine d'être préservée. Ainsi, tous les coups d'États perpétrés dans ce roman ont pour seul prétexte la quête de ce que Jacques Lacan¹⁶ a appelé le « *plus-de-jouir* ». Raison pour laquelle la sanction ultime donnée à l'adversaire politique est simplement et purement la section de ses « *ustensiles de mâle* », c'est-à-dire les organes reproducteurs masculins. C'est ce que donne à lire la scène au cours de laquelle Martillimi Lopez punit Camizo Diaz qui a tenté de prendre le pouvoir :

*Et regardez, mes frères et chers compatriotes, nu comme vous le voyez là : qu'est-ce qu'il a de plus que ma hernie ? Le coin de la foule qui a toujours cherché midi à quatorze heures a répondu : 'La hernie', et Lopez de maman éclate de rire : ça y est, je suis consolé : il donne l'ordre à Carvanzo de couper l'engin de palabre du colonel Carvanzo Diaz, de le mettre dans le formol et de le placer dans ma chambre à côté du portrait de maman*¹⁷.

Ce qui exaspère le colonel Lopez, c'est l'idée qu'un autre mâle puisse lui ravir le pouvoir non pas pour construire la cité, mais pour jouir des privilèges que celui-ci est censé procurer, à savoir les femmes. En ce sens, l'on dira à la suite d'Achille Mbembe que ce pouvoir-là « *s'exprime avant tout sur un mode orgiaque*¹⁸ ». D'où l'acharnement presque obsessionnel contre les organes reproducteurs des supposés ennemis. La scène ne manque d'ailleurs pas d'être riche en évocation, puisqu'elle révèle l'intention qu'a le dictateur d'émasculer ceux qui tentent de s'approcher de son pouvoir. Dès lors, chaque situation où les organes mâles sont coupés résonne comme un triomphe absolu pour le dictateur, c'est ce qui justifie sa volonté de garder en guise de trophée les « *ustensiles de mâles* » de ces adversaires. Ce qui a tout l'air de s'apparenter à un vrai butin de guerre. C'est ce que corrobore du reste la torture que

¹⁴ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, op. cit., p. 16.

¹⁵ Mbembe, Achille, *Sortir de la grande nuit*, op. cit., p. 217.

¹⁶ Lacan, Jacques. Cité par de Sauverzac, Jean-François, *Le Désir sans foi ni loi*, op. cit., p. 261.

¹⁷ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, op. cit., p. 50-51.

¹⁸ Mbembe, Achille, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Coll. « Les Afriques », Paris, Karthala, [2000] 2019, p. XX.

Martillimi Lopez inflige aux comploteurs tout au long de son règne. La raison est toujours la même, la voracité du bas ventre :

Il lui déchire ces instruments de mâle qui vous poussent à fabriquer des complots ; vous avez besoin d'être au pouvoir pour avoir accès à toutes les jambes des femmes, pour satisfaire vos engin-là, mais moi je ne te laisserai pas¹⁹.

Dans cette œuvre, les protagonistes semblent-ils être mus par la quête effrénée de la jouissance illimitée. Pour cela, l'unique alternative qui s'offre à eux est celle consistant à obtenir même au péril de leur vie tout ce qui suscite la satisfaction génitale. C'est pourquoi leur destin est de courir inlassablement après ce plaisir qui les tyrannise. L'on dira même que céder aux impulsions du désir sexuel est pour les protagonistes de Sony Labou Tansi, dans *L'État honteux*, « un mode d'être » au sens où l'entend Aristote, c'est-à-dire ce qui définit la singularité d'une existence. C'est ce que confirme cet autre *segment narratif* (Gérard Genette) qui donne à lire l'attitude de Vauban lorsqu'il se voit assailli dans tout son corps par les spasmes du désir sexuel, au point de perdre littéralement le contrôle de ses moyens et de se jeter sauvagement sur le jeune Glemabar. Quoiqu'il ait toujours observé une certaine sobriété dans ses rapports avec les autres, Vauban ne manque pas de se comporter comme un esclave devant la vivacité de sa passion homosexuelle. Une situation qui ne manque pas de surprendre le colonel Martillimi Lopez, un des témoins présents lors de cette scène allant jusqu'à décrire en des termes bestiaux l'excitation somme toute insolite de son protégé :

Reste ce pauvre Glemabar, jeune homme timide qui n'ose pas offenser monsieur le président, Glemabar ministre des Pierres, mon pauvre enfant tu peux rentrer comme tous les autres. Mais Vauban saute sur lui pour satisfaire sa roupette tordue qui préfère les hommes. - Au secours monsieur le Président. - Qu'est-ce que tu fais Vauban ? Fous le camp et va lui faire la cour dans ta piaule. - Mais Vauban n'entend plus. Il est déjà en rut. Qu'est-ce que tu fais ? Il le tire par la tignasse. Et notre frère Glemabar se plaint dans un jargon empierré : arrête Vauban arrête²⁰.

Le comportement de Vauban affirme l'hégémonie de l'impulsion du désir sur la raison. Il faut dire que ce personnage ne connaît pas le conflit entre la pulsion et la loi. La satisfaction immédiate de son penchant paraît coordonner les ressorts de son action. On découvre alors un individu complètement vulnérable face à l'impulsion de son désir sexuel. Ce qui motive sa démarche, c'est la quête de l'éjaculation pure et simple. On a comme l'impression que l'être de ce personnage paraît se déterminer uniquement par cet appétit du motif sexuel. Autrement dit, le seul événement qui se produit dans le commerce amoureux c'est la « *décharge* », au sens sadien du terme. C'est pourquoi la chair se présente tout d'abord comme « *une garantie de disponibilité, [et] que par elle se trouve assurée la promiscuité sexuelle et la jouissance du*

¹⁹ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, op. cit., p. 114.

²⁰ *Ibid.*, p. 85-86.

*corps*²¹ ». Pour cette raison, le désir de Vauban n'est pas sans évoquer celui qu'ont les animaux, d'où le recours par Martillimi Lopez au vocabulaire de la bestialité : « *il est déjà en rut* ». C'est ce qui fera dire à Jean-Marie Kouakou que les « *héros tansien ne font du sexe qu'une activité instinctive*²² ». Ainsi, tous les personnages de Sony Labou Tansi qu'ils soient hétérosexuels ou homosexuels donnent toujours cette impression que l'expérience du plaisir sexuel dans ce qu'il a de plus excessif est justement la variable qui conditionne l'euphorie de leur être. Cependant, pour comprendre cet imaginaire qui semble faire l'apologie du « *bas matériel et corporel*²³ », il faut peut-être citer Sony Labou Tansi. Ainsi, dans l'édition établie et présentée par Greta Rodriguez-Antoniotti, l'écrivain congolais nous édifie à travers une déclaration qui entend expliciter cette écriture charnelle :

*Mon écriture est une manière de se tenir le ventre avant tout la tête. Comprenez merde, comprenez. Même si nous avons pris la honteuse manie de mettre la tête au-dessus du ventre, simplement parce que la tête est placée sur le ventre. Vous voyez la connerie : quand même l'on sait que dans la pratique de l'existence c'est les couilles et le ventre qui bougent avant tout le reste du corps*²⁴.

Sony Labou Tansi souligne donc l'importance du bas corporel et l'omniprésence des plaisirs de la chair dans son œuvre. Car, à en croire sa bonne foi, l'existence du vivant serait justement déterminée par ce principe sensoriel, d'où peut-être la raison presque primordiale de construire son imaginaire littéraire autour d'une poétique mettant en lumière des protagonistes grotesques qui s'adonnent à un usage démesuré des plaisirs. Il y a chez Sony Labou Tansi une volonté de construire une « bioécriture » qui serait une sorte d'hymne à la vie. L'on en veut pour preuve la précision capitale qu'il rapporte au sujet de la parution de son premier roman *La Vie et demie* :

*J'ai l'impression qu'à propos de ce livre tout le monde s'est foutu dedans. On s'empresse de dire : c'est un livre sur les dictatures africaines. À tous je dis : relisez ! En fait, La Vie et demie est un livre sur la vie. La vie que nous avons cessé de respecter. La vie que notre génération n'arrive peut-être pas à transmettre aux générations futures*²⁵.

L'hypothèse de la biocitoyenneté comme projet que motiverait la poétique de l'intempérance en œuvre chez Sony Labou Tansi paraît ainsi crédible. D'où l'importance d'aborder la manifestation narrative du schème sexuel dans son travail créatif. En cette direction Céline Gahungu ira jusqu'à affirmer dans son ouvrage consacré à l'évolution de l'auteur congolais que sa « *création est d'ailleurs associé au jaillissement, voire au bouillonnement, de deux*

²¹ Hénaff, Marcel, *Sade, L'Invention du corps libertin*, op. cit., p. 148.

²² Kouakou, Jean-Marie, *La Pensée de Sony Labou Tansi*, op. cit., p. 36.

²³ Bakhtine, Mikhaïl, *L'Œuvre romanesque de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 66.

²⁴ Rodriguez-Antoniotti, Greta, *Sony Labou Tansi*, op. cit., p. 63.

²⁵ *Ibid.*, p. 31.

*fluides empreints de sa force vitale : le sang et le sperme*²⁶ ». Tout cela pour signifier l'idée selon laquelle « [l]organique règne en maître dans les [romans et] c'est avec fantaisie que Sony Labou Tansi observe, palpe et examine le corps[...]»²⁷ ».

C'est le même constat que l'on fait avec l'écrivain Sami Tchak qui donne à lire dans son œuvre romanesque une certaine boulimie « érographique », pour reprendre la formule de Gaëtan Brulotte. Le désir de la chair ainsi que son assouvissement y donnent cohérence aux actions des nombreux actants de ses textes. À l'évidence, dans presque tous ses romans on jouit beaucoup, et de ce point de vue, le rapport de ses héros à la chair est sans cesse régi par le paradigme de la démesure. Ainsi dans *Hermina*, on constate que « [l]es relations entre personnages [sont] basées sur l'offre et la demande du sexe²⁸ ». Tout se passe comme s'ils étaient envoûtés par la quête de la jouissance. C'est ce que confirme la rencontre inopinée entre Mira Garcia et Heberto Prada. Alors qu'ils ne se connaissent pas, ces derniers n'ont éprouvé aucune difficulté à briser la crainte de l'inconnu et à envisager de passer à l'acte. D'ailleurs Mira Garcia n'a eu de cesse tout au long de leur conversation d'étaler sa vie sexuelle comme pour signifier à son interlocuteur sa volonté de jouir à tout prix :

Ils s'étaient rencontrés il n'y avait pas encore une heure, mais la distance avait disparu entre eux. Elle Lui pris la main droite qu'elle dirigea vers son temple de Vénus pour Lui communiquer la température de ses désirs. Il sentit alors la morsure du feu libidinal qui, parti de cet antre de souffre, était en train d'embraser le petit corps de la perverse Mira. 'Tu vois bien que je ne suis pas bouchée, hein ?' Elle éclata de rire²⁹.

Mira Garcia est profondément excitée au point de prendre la main d'un inconnu pour la plonger dans son vagin afin de lui « communiquer la température de ses désirs ». Ce personnage n'a aucune maîtrise de son propre désir, au contraire elle se laisse happer par ce dernier afin d'en éprouver un très grand plaisir. De ce point de vue, elle est une vraie intempérante, car ce qui compte à ses yeux c'est bien la jouissance. Un autre passage du livre le souligne fortement :

Mira prit, à ce moment, la main gauche d'Heberto qu'elle plaça d'abord sur sa cuisse, tout en affichant un air sérieux. Puis elle fit glisser la main hôte vers sa zone intime. Heberto sentit ses doigts se raidir. L'image d'un Bulgare bien monté, en référence à ce qu'elle lui avait raconté, lui procurait un tel complexe qu'il se sentit indigne d'explorer de la main cette femme en chaleur³⁰.

Dès lors, Mira Garcia n'a qu'une seule obsession qui traduit son aspiration profonde au plaisir, n'hésitant pas à se « donner les moyens » adéquats pour obtenir satisfaction. Mieux, elle crée « des stratégies pour combler [son] creux sexuel³¹ ». Rappelons au passage que cette scène

²⁶ Gahungu, Céline, *Sony Labou Tansi, op. cit.*, p. 26.

²⁷ *Ibidem.*, p. 26.

²⁸ Chanda, Thirthankar, « L'Écriture dans la peau », in *Notre Librairie, op. cit.*, p. 42.

²⁹ Tchak, Sami, *Hermina, op. cit.*, p. 174.

³⁰ *Ibid.*, p. 177.

³¹ Tchak, Sami, *L'Afrique à l'épreuve du sida*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 49.

se produit dans une salle de conférence bondée de monde : dès lors que le personnage éprouve du désir sexuel, point n'est besoin pour lui d'attendre d'être dans un espace intime privée pour atteindre le plaisir. Au contraire il se « cueille » *hic* et *nunc*, comme s'il s'agissait de céder à une force au-delà de tout contrôle, le plaisir sexuel étant devenu « *le code organisateur de cette œuvre*³² ». En effet, tous les héros de ce texte n'ont de cesse d'expérimenter l'usage des plaisirs charnels que sous le motif de l'excès. Disons-le clairement, ils adorent la chair et en sont « *gourmands* », selon le mot de Boniface Mongo-Mboussa³³. Aussi, n'est-il pas étonnant de voir revenir avec insistance la *fréquence narrative* (Gérard Genette) du paradigme « *corps pénétrant/corps pénétré* » évoqué par Jacques Chevrier³⁴ dans son article « Pouvoir, sexualité et subversion dans les littératures du Sud ».

C'est aussi la raison pour laquelle l'érection est en permanence représentée dans ce récit. Tout le monde est envoûté par la frénésie du jouir, d'où cette fascination des protagonistes devant les organes génitaux. Bien entendu, le corps est réduit à n'être qu'un simple instrument d'une jouissance démesurée. Ce qui corrobore l'affirmation selon laquelle la matière corporelle d'après les personnages intempérants n'a pour seule finalité que la production du plaisir. C'est du moins ce que relève cet épisode relatant la rencontre inopinée entre Irma et le jeune serveur Chingareno venu apporter le petit déjeuner dans la suite occupée par Heberto. Il ne lui a suffi que de cinq minutes pour qu'Irma, sous les feux du désir, prenne la décision de coucher avec l'adolescent inconnu malgré la présence, dans la chambre, de son compagnon Heberto Prada. La suite, on la connaît :

*Il poussa un cri, un long cri de bête. Puis, après avoir inondé de sa semence brûlante le jardin d'Eden en feu, il se laissa aller sur le lit pour enfouir le visage dans l'oreiller. Il m'abandonna alors une superbe carte postale : Irma couchée sur le dos, les cuisses écartées, le sexe comme la chair juteuse d'une papaye d'où s'écoulait le liquide gluant au parfum conquérant. Elle soupirait, les yeux fermés, le corps dans un total abandon. Elle était heureuse, Irma, très heureuse*³⁵.

Ce passage confirme la logique suggérée dès le début, à savoir que le roman *Hermína* développe un imaginaire qui met en évidence l'expérience des plaisirs charnels des actants. Aussi, la dynamique relationnelle entre les personnages est-elle construite autour de ces échanges. C'est l'unique lien qui engage les actions dans la diégèse, leur déploiement se trouve justement dépendant de ce seul motif sensoriel. De plus, le bonheur individuel des protagonistes, à en croire le narrateur, paraît en dépendre. D'où, à la fin de cet extrait, la précision selon laquelle Irma a été littéralement heureuse après ses ébats avec l'adolescent.

³² Anzieu, Didier, *Le Corps de l'œuvre*, op. cit., p. 73.

³³ Mongo-Mboussa, Boniface, « Deux approches de la sexualité dans le roman Congolais : Henry Lopes et Sony Labou Tansi », *Notre Librairie*, op. cit., p. 66.

³⁴ Chevrier, Jacques, « Pouvoir, sexualité et subversion dans les littératures du Sud », *Notre Librairie*, op. cit., p. 88-93.

³⁵ Tchak, Sami, *Hermína*, op. cit., p. 163.

L'intempérance sexuelle des personnages vise un certain bonheur dans la jouissance. Pour ces derniers, le sexe représente un organe essentiel dans cette économie des plaisirs, devenant, de fait, un des signifiants majeurs de leur mode d'être. On voit donc s'établir dans l'imaginaire littéraire de Sami Tchak une sorte de fétichisation du bas corporel, à travers une pléthore de personnages voués à satisfaire radicalement leurs désirs sexuels. En ce sens, l'on dira qu'ils souffrent du syndrome du « jouir » puisque vivre pour eux signifie céder à la chair.

Pour s'en convaincre, il suffit d'évoquer un roman comme *Filles de Mexico* dans lequel le désir sexuel se trouve être le « code organisateur » de la narration. Dans ce texte, les protagonistes se définissent et s'appréhendent à partir de ce seul motif. Ils cèdent sans aucune crainte aux élans de leurs désirs, comme s'il s'agissait, pour eux, de toujours rechercher ce que le sociologue Sami Tchak a qualifié de « *sexe facile* » : dans un essai *L'Afrique à l'épreuve du sida*, l'auteur nous livre les conclusions de ses investigations menées en Afrique et dans quelques milieux africains en France. Pour Sami Tchak, il est primordial d'évoquer la problématique de la consommation du sexe quand on veut appréhender le problème du sida. Abordant ce fléau sous l'angle des comportements sexuels, à partir des déclarations et confidences fournies par les individus ayant fait l'objet de l'enquête, il dégage le constat selon lequel certaines personnes (fussent-elles africaines ou non) aiment le sexe comme la plupart des humains, mieux, pour beaucoup d'entre elles « *le sexe facile* » serait même prisé :

Ce que j'appelle les relations sexuelles faciles, ce sont celles qui se passent entre des personnes qui se connaissent à peine et/ou qui se sont dispensées pour telles ou telles autres raisons d'un grand investissement affectif. Elles se vivent généralement comme si le sexe ramené à sa plus simple expression avait acquis une réelle autonomie, que même les individus qu'il met en contact ne sont plus que des acteurs anonymes du même geste qui aurait pu se faire sans eux. La femme ou l'homme qui se livrerait à ce genre de relation donne l'impression à son ou sa partenaire que tout le monde est un objet interchangeable du même plaisir, que ce qui importe c'est ce plaisir, qu'avec n'importe qui on peut le prendre³⁶.

Le propos avance l'idée selon laquelle, derrière chaque masque qu'arbore les individus dans leurs expériences quotidiennes, se cache une certaine vérité qui semble indiquer le penchant des humains pour l'amour du sexe. Le texte est élaboré comme s'il y avait eu une sorte de transposition dans les écrits fictionnels du romancier des analyses du sociologue. À telle enseigne que la consommation facile du sexe se trouve agencée dans *Filles de Mexico* comme la variable poétique qui alimente la diégèse. Tout se passe comme si la consistance de l'être des personnages était dépendante de la satisfaction ou non de ce « ressort existentiel ». Pour ces derniers, jouir signifie justement « être », au sens où l'entend le philosophe François

³⁶ Tchak, Sami, *L'Afrique à l'épreuve du sida*, op. cit., p. 39.

Jullien³⁷. Un extrait dans lequel évolue Deliz Gamboa incite à le penser. Ayant assisté à une situation à couper le souffle, un Djibril Nawo estomaqué en fait cette description :

Deliz ne leur laissa pas le temps de m'enquiquiner longtemps, elle se pointa devant le jeune en jean. Que voulez-vous au Negro, hein, petits connards ? Et comme si elle les avait connus depuis toujours, elle monta à l'arrière de la moto du jeune. Allez, emportez-moi, connards ! J'avais l'impression de voir une séquence d'un mauvais film, pourtant nous étions dans le réel, Deliz venait de monter sur la moto du jeune, elle venait de s'embarquer dans une aventure à l'issue imprévisible³⁸.

Récapitulons un peu la scène afin de mieux exposer sa valeur narrative. Djibril Nawo vient de faire la connaissance de Deliz Gamboa, après avoir été abandonné par son ami Dino Agudelo au profit d'un jeune amant inconnu. Très vite le courant passe entre les deux, au point qu'elle lui livre sans pudeur ses « *lubies sexuelles* ». À partir de cet instant, Djibril Nawo est au courant de la personnalité de son interlocutrice, laquelle est une nymphomane et jouisseuse. Cependant, il est loin de s'imaginer qu'elle pourrait agir comme « *une chienne en chaleur* », pour reprendre ses propres mots, en se donnant au premier venu. Et c'est bien là ce qui semble surprendre Djibril Nawo, lui qui ne parvient toujours pas à s'expliquer qu'une femme puisse « *s'embarquer dans une aventure à l'issue imprévisible* » pour répondre à l'appel du plaisir.

Cette attitude de soumission face au désir et au sexe n'est pas sans rappeler la philosophie du sulfureux Dieu Do dans *Al Capone le Malien* de Sami Tchak, lequel conçoit la vie comme « *un art de la jouissance³⁹* ». C'est ainsi que pour lui et ses disciples, « *vivre, c'était se donner entier à l'instant, à chaque seconde qui passe⁴⁰* », une sorte de *carpe diem* sensuel.

D'ailleurs, à ce sujet, le narrateur a bien pris soin de risquer le mot : c'était des « *hédonistes* », nous confie-t-il, c'est-à-dire des individus pour qui les plaisirs sensoriels constituaient l'unique but vers lequel toute leur existence est orientée. En conséquence, plus rien ne paraît surprendre dans l'attitude sexuelle de ces protagonistes résolus à céder « *à l'envie des brutales amours de chiens⁴¹* », pour reprendre l'expression d'un des personnages. Nous avons là affaire à un *topos* qui revient de façon récurrente dans l'imaginaire littéraire de l'écrivain togolais. On en veut pour preuve cette scène de *Fille de Mexico* qui a lieu dans un

³⁷ « *Je suis, je vis, j'existe, dit parallèlement la langue, mais non pas indifféremment. Si je me demande 'pourquoi je vis', je m'interroge seulement sur les conditions de ma vie qui peut-être me seraient trop dures et ne la justifieraient plus. Mais si je me demande 'pourquoi j'existe', je fais émerger aussitôt, du sein même de la vie, une dimension qui s'en détache et me tient hors de ces conditions (de vie) : celles-ci ne forment plus horizon, me voici projeté d'emblée hors de leur limitation.* » (Jullien, François, *Vivre en existant. Une nouvelle Éthique*, Paris, Gallimard, 2016, p. 11). La différence épistémologique entre la question du vivre et celle de l'exister, telle que le fait apparaître le philosophe français, va nous servir dans la deuxième partie de notre réflexion, lorsqu'il s'agira de commenter les raisons du prétexte littéraire de l'intempérance sexuelle chez Sony Labou Tansi et Sami Tchak.

³⁸ Tchak, Sami, *Filles de Mexico*, *op. cit.*, p. 54.

³⁹ Tchak, Sami, *Al Capone le Malien*, Paris, Mercure de France, 2011, p. 188.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 188.

⁴¹ Tchak, Sami, *Fille de Mexico*, *op. cit.*, p. 72.

bar appelé " Mexicano " où « *les gestes et les mots avaient la forte odeur des corps et des gueules encrassés*⁴² », précise le narrateur. C'est alors qu'une femme aux manières un peu rebutantes retrouve Djibril Nawo dans les toilettes où il s'était rendu afin de régurgiter, suite au dégoût suscité par cette jeune dame très grosse qui, au comble du plaisir, s'amusait à avaler sa propre morve. Après un temps consacré aux civilités, elle lui lança comme pour signifier un ordre : « *On baise maintenant.* » La suite le narrateur lui-même nous l'a décrite avec forte émotion :

*Cette femme n'avait qu'écouter mes plus secrets désirs, elle était juste venue au-devant de ma vérité enfouie : j'étais un adepte de ces amours éperdues dans la crasse, dans la totale immoralité. Pourquoi reculer devant une superbe occasion de me réconcilier avec moi-même dans cette ville-monde*⁴³ ?

Comme une sorte de madeleine proustienne, voilà que par la formulation spontanée de son désir sexuel, cette jeune femme réveille la passion de Djibril Nawo pour la chair facile. Il avoue de bonne foi avoir toujours aimé satisfaire ses désirs les plus pervers. On comprend ce sur quoi se trouve fondée sa nature profonde : le désir absolu de jouir du sexe en toute occasion et en tout lieu. En cela Djibril Nawo est un vrai hédoniste comme le sont d'ailleurs la plupart des protagonistes tchakiens. En témoigne la volupté avec laquelle il décrit l'intensité érotique de son coït :

*Donc on baise, ce n'est pas difficile à comprendre non ? Ok ! dis-je à la descendante de Moctezuma. Son corps aimanta le mien. Danse d'anacondas. De longues minutes à apprendre la géographie de sa peau avec mes mains, mon nez et ma bouche. De longues minutes à parcourir son corps, à rendre hommage à chaque parcelle de son corps. Mes mains rampant sur son ventre en câlines exploratrices vers ses petits seins. Dans ma bouche, ses seins devinrent de petits êtres palpitants*⁴⁴.

Le système relationnel entre les personnages est bâti sur l'expérience sensorielle. D'emblée notre attention est attirée par les marqueurs temporels dont use le narrateur pour parler de la durée du coït. Il s'agit de « *longues minutes* » (expression du reste citée à deux reprises) au cours desquelles il a pu faire l'expérience non pas de l'autre, mais de son corps. En revanche, la relation qui suppose le truchement de la langue verbale est aléatoire. C'est comme si les personnages délaissaient volontairement l'échange discursif pour se contenter du commerce charnel. Ainsi, lorsque Djibril Nawo a fait connaissance avec sa partenaire, celle-ci n'a pas pris le soin de saisir son identité que déjà elle lui réclamait l'étreinte : « *Ton nom, Diable ? Djibril Nawo. Wifi ou quoi ? assez causé, Negro ! On baise maintenant*⁴⁵ ». Dès lors, le sexe est

⁴² *Ibid.*, p. 68-69.

⁴³ *Ibid.*, p. 72-73.

⁴⁴ Tchak, Sami, *Filles de Mexico*, op. cit., p. 73.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 72.

envisagé par les personnages comme un nouvel ordre de communication ne s'établissant pas sur le langage mais à partir de la chair.

Nous entrons de la sorte dans une conception sadienne du corps comme automate sexuel décrit par Dany-Robert Dufour dans *La Cité perverse*. En effet, le système sadien de la jouissance, dans *La Philosophie dans le boudoir* par exemple, suppose une économie de paroles avant le déroulement des préliminaires sexuels. Ainsi, lorsque Mme de Saint-Ange introduit la jeune Eugénie dans « *un boudoir délicieux* » pour débiter son initiation au libertinage, et que cette dernière au comble de la surprise découvre « *un homme qu'elle n'attendait pas* », elle exige vivement de la part de son formateur plongé dans de longs monologues explicatifs d'opter pour le laconisme : « [f]inissez donc, monsieur... ; en vérité vous me ménagez bien peu⁴⁶ ». C'est en ce sens qu'il faut entendre le propos de Dany-Robert Dufour lorsqu'il dit que les héros de Sade parlent peu avant l'acte sexuel, et que cette économie de langage donne à voir le spectacle d'un « *corps [...] devenu complètement autonome par rapport au discours. Ce qui est la condition même de la jouissance*⁴⁷ ». Autrement dit, pour que la jouissance puisse être au rendez-vous entre les personnages, il faut limiter les convenances discursives, parce que porteuses des pesanteurs sociales en matière de pratique sexuelle (la demande du coït devant toujours être assurée par l'homme, et la femme qui fait tout pour retarder le passage à l'acte), pour instaurer une confrontation du désir qui soit purement matérielle et biologique. Dès cet instant, « [l]e point de butée de la jouissance [renchérit Dufour] se situe non plus dans le discours, mais dans le corps propre ou dans le corps de l'autre⁴⁸ ». Désormais, plus besoin de trop parler pour jouir, seules comptent les parties du corps nécessaires à l'exubérance charnelle. C'est pourquoi Djibril Nawa énumère méthodiquement les organes sensoriels qui lui ont permis d'explorer le corps de sa partenaire. Il s'agit des mains qui ont aidé à palper la chair, du nez pour sentir les odeurs voluptueuses dégagées par le corps, de la bouche pour sucer et goûter les sécrétions vaginales.

De plus, le narrateur utilise la formule « *géographie de sa peau* » pour insister sur le fait que le contact charnel est l'espace sur lequel les personnages nouent leur relation. Pour comprendre les ressorts de cette poétique pornographique⁴⁹ dans l'œuvre romanesque de Sami Tchak, il faut peut-être évoquer *Désir d'Afrique* dans lequel Boniface Mongo-Mboussa questionne le romancier togolais sur le désir presque obsessionnel qu'un de ses personnages

⁴⁶ Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, in *Œuvres complètes*, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1998, p. 15.

⁴⁷ Dufour, Dany-Robert, *La Cité perverse*, op. cit., p. 372.

⁴⁸ Dufour, Dany-Robert, *Le Divin Marché*, op. cit., p. 367.

⁴⁹ Nous établissons une analogie avec le système pornographique actuel qui inonde internet. On constate que dans ces films pornos les acteurs n'ont aucunement besoin de beaucoup parler durant les préliminaires pour trouver la jouissance. La même logique se retrouve dans la fiction de Sami Tchak et de Sony Labou Tansi.

a pour la chair, réduisant de fait le corps à sa dimension d'objet sexuel. Voici la réponse que fournit Sami Tchak sur cette question :

En effet, il semble obsédé par le corps des femmes et construit l'essentiel de son discours autour de lui. Il aurait pu avoir une démarche habituelle : partir de la chair pour s'élever vers des réflexions au-delà de la chair. Mais il adopte un mouvement inverse : quand il entame un discours social, politique, quelle qu'en soit la forme, il finit par la ramener à la chair comme s'il y avait une relation fatale de sa pensée avec la chair. C'est une sorte de désublimation qui le ramène de façon répétitive, parfois ennuyeuse, à cette chair, devenue peut-être son seul giron sécurisant⁵⁰ !

Ce qui est vrai pour le personnage-narrateur de *Place des fêtes* (car c'est bien de lui dont il est question dans ce passage) l'est également pour la plupart des autres protagonistes de Sami Tchak. En effet, en lisant cet auteur on est particulièrement frappé par le désir insatiable de sexe chez ses héros. Jacques Chevrier n'a d'ailleurs pas manqué de souligner la manifestation littéraire de ce phénomène qui donne à lire l'omniprésence du sexe dans la trame narrative de bon nombre de textes en littérature africaine contemporaine : « *la sexualité constitue aujourd'hui l'un des thèmes dominants de la plupart des textes majeurs de ces dernières années*⁵¹ ». Le roman *Johnny chien méchant* du Congolais Emmanuel Dongola, quoique ne faisant pas partie de notre corpus, corrobore ce constat, il suffit de se reporter à cet extrait relatif aux amours de Johnny et de la belle Lovelita pour s'en convaincre :

Ma chose était devenue debout-debout et le 'debout-debout', comme une tête de fusée, a d'abord exploré la bouche de ma Lovelita que j'ai ensuite retournée ; elle s'est mise à quatre pattes, j'ai baissé son jean et sa culotte qui sont tombées sur ses brodequins [...] lorsque enfin la tête de ma fusée chercheuse et son corps ont pénétré dans le tunnel soyeux et humide que sa croupe cabrée, légèrement surélevée et projetée en arrière m'offrait [...] soudainement maboule sous le choc de la giclée de lave fumante éjectée du Nyiragongo de mes entrailles, elle a planté ses dents dans la chair de mon avant-bras immédiatement après le cri de plaisir qu'elle a lâché⁵².

L'hégémonie du désir sexuel préside à cette scène. Johnny chien méchant narre l'excitation, voire la jouissance, qu'a éprouvée la jeune Lovelita au moment du coït. D'où la fatigue qui s'en est suivie après cet orgasme. Leurs comportements basés sur la consommation vorace du sexe en font des intempérants.

Ce motif de la voracité dans l'usage des plaisirs est particulièrement significatif dans l'œuvre *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi. Il s'agit précisément de l'outrance dans les plaisirs sexuels et alimentaires. Car, chez l'écrivain congolais, l'intempérance sexuelle est souvent associée aux excès alimentaires. C'est à bon escient que dans son essai *Nihilisme et*

⁵⁰ Mongo-Mboussa, Boniface, *Désir d'Afrique*, Coll. « Continents Noirs », Paris, Gallimard, 2002, p. 120.

⁵¹ Chevrier, Jacques, « Pouvoir, sexualité et subversion dans les littératures du Sud », *Notre librairie*, op. cit., p. 88.

⁵² Dongola, Emmanuel, *Johnny chien méchant*, Paris, Le Serpent à plumes, 2002, p. 200-201.

négritude Célestin Monga s'interroge : « *manger est-il un acte innocent ?*⁵³ » Non s'empresse de répondre l'essayiste camerounais. Parce que « *[m]anger n'a jamais été un acte banal ou dépourvu de signification*⁵⁴ », précise-t-il. Et en parlant des arts du manger dans certaines régions d'Afrique, l'auteur conclut ainsi :

*[...] manger n'est pas seulement un impératif biologique. Dans ces pays où la disette domine l'imaginaire, c'est un moment de délivrance et de plaisir. Manger est également une manière de participer des techniques de valorisation de soi, c'est-à-dire d'une mise en place et d'une négociation du rapport à soi-même et aux autres. C'est donc, en fin de compte, un mode socialement institué de la connaissance de soi, une formulation de la subjectivité. Au-delà de la simple concupiscence, l'acte de manger peut donc s'analyser comme un de ces aphrodisia (actes, gestes, contacts qui procurent du plaisir)*⁵⁵.

L'écrivain camerounais suggère que manger fait partir de ces pratiques socioculturelles qui participent des arts de vivre. C'est évidemment une disposition génératrice de plaisirs. D'ailleurs un vieux dicton populaire africain précise que « *celui qui sait ce que tu as mangé, sait comment tu t'es rassasié* ». C'est dans cette perspective que nous allons aborder le rapport entre l'excès sexuel et la voracité alimentaire chez Sony Labou Tansi. En effet, *La Vie et demie* s'ouvre sur le Guide Providentiel en train de consommer son repas quotidien de viande qui dure « *[...] habituellement quatre heures*⁵⁶ ». Lui-même n'hésite pas à reconnaître qu'il « *est carnassier* ». Il contraint la fille de son ennemi à dévorer littéralement pendant sept jours la chair de ses propres parents transformées en pâté, comme s'il voulait transmettre, de gré ou de force, son rituel de consommation de la viande crue qui « *vous ajoute un peu de chair dans la chair*⁵⁷ ». Or, une telle viande consommée dans de si ignobles conditions ne peut que causer un grave traumatisme et des crises digestives. C'est le cas pour Chaïdana et sa sœur cadette Tristansia qui « *remplirent la salle d'un tapis de vomis* ». Il s'agit, pour la circonstance, d'un acte de torture. Cette contextualisation classe d'emblée le tyran dans la catégorie des ogres. D'ailleurs pour persuader ses sujets de son énorme capacité d'absorption, des concours de bouffes sont organisés :

*C'était à l'époque où le guide Providentiel s'adonnait à de grands concours de bouffe, époque à laquelle dans cette discipline, il avait vaincu le célèbre Kanawamara qui disait venir d'où venait le soleil, Kopa dit la Marmite, Joanchio Netr, Samou le Terrible, Ansotoura le fils des Buffles, Gramanata dit la Panse, Sashikatana et bien d'autres*⁵⁸.

⁵³ Monga, Célestin, *Nihilisme et négritude. Les arts de vivre en Afrique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 85.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 89-90.

⁵⁶ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 21.

Ce comportement sera par la suite perpétué tout au long du règne des descendants du Guide Providentiel à la tête de la Katamalanasia. Le narrateur nous précise que Patatra, du reste fils de Jean-cœur-de-Père, était lui aussi « *élevé comme un tigre, comme un lion. On lui faisait parfois manger de la viande crue*⁵⁹ ». C'est aussi ce que faisait Jean-sans-Cœur qui organisait « *des matches de bouffe* », se donnant volontiers « *en spectacle à cause de cette capacité qu'il avait de boire comme dix tonneaux et de rire et de manger comme cinquante personnes*⁶⁰ ». Cela étant, ce motif de l'excès alimentaire est toujours associé à la « *gourmandise* » sexuelle. Ainsi, après les séances de torture et les repas excessifs qui durent sept heures, le Guide s'emploie-t-il à satisfaire ses appétences charnelles :

*[...] et quand les reins du Guide Providentiel avaient posé leur problème, on remplaçait les peau-collants directs par les êtres des sexes d'en face, les gardes assistaient alors aux vertigineuses élucubrations charnelles du Guide Providentiel exécutant sans cesse leur éternel va-et-vient en fond sonore aux clapotements fougueux des chairs dilatées*⁶¹.

Tout au long de son règne, le Guide, tel un libertin effrayant affublé des traits grotesques, a consacré une bonne partie de son temps aux plaisirs. Il n'a jamais manifesté le moindre désir de contrôler ses propres pulsions. D'ailleurs, c'en est même un problème ainsi que le suggère ce passage du texte : la voracité alimentaire et celle sexuelle sont les deux paradigmes majeurs qui organisent son rapport à la réalité. Au fond, il n'est qu'un homme sans profondeur au point que sa vie n'est qu'un dispositif organique sans aucune transcendance. C'est aussi le cas de Martillimi Lopez dans *L'État honteux* qui utilise simultanément, et à plusieurs reprises, les termes « *soifs* » et « *faims* » pour exprimer son désir d'amour sexuel. On retrouve un imaginaire similaire dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* de Sony Labou Tansi où un « *concours de bouffe et de beuverie* » est organisé par les hommes de Valencia lors de la célébration d'une cérémonie marquant la rupture de la « *grève du sexe* » initiée par les femmes :

*Nous vîmes arriver de partout des hommes, bouteilles d'eau-de-fer à la main, qui se passaient la cuite pour fêter la fin de la grève. Ils lançaient leurs tricornes en l'air, déchiraient leur étole, en confiaient les morceaux à la rose des vents, dansaient, buvaient à la même bouteille, faisaient exploser des pétards, se jetaient dans la Rouvière Verda tout vêtus et tout chaussés, se vautraient comme des porcs dans le sable et la boue*⁶².

On le voit, les gens de Nsanga-Norda adorent le sexe, au point de perdre raison suite à la décision prise par Estina Brozario de mettre un terme à ladite grève. Comment pouvait-il en être autrement, eux qui ont toujours habité un pays où l'on « *ouvrait ses jambes comme l'on*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 130.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 154.

⁶¹ *Ibid.*, p. 20.

⁶² Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, 1989, p. 112.

ouvre les mains pour regarder le soleil. [Et où les] filles mettaient les trois quarts de leur corps à la portée de tous les yeux⁶³ ». De plus, la question du désir sexuel ainsi que celle de son assouvissement se trouvent mêlées à celle de l'excès alimentaire et de la soûlerie. D'ailleurs le narrateur confie que durant cette phase de disette sexuelle, les hommes de Nsanga-Norda ont eu recours, comme palliatifs, à des « *vagins portatifs* » afin de calmer leurs boulimies charnelles : les personnages intempérants ne peuvent en aucune manière s'abstenir de sexe.

Au fond, la prose de Sony Labou Tansi montre que la jouissance peut être rentable économiquement parlant. Il a été en ce sens un grand annonciateur de la « Cité obscène postcoloniale » (c'est l'enjeu de notre deuxième partie) qui tend à démocratiser et même à industrialiser la jouissance sexuelle. Joseph Tonda a fort bien décrit les ressorts psychiques en œuvre dans cette sorte de société des *éblouissements* où les individus, malgré eux, ne peuvent plus expérimenter l'existence qu'au seuil d'une confrontation perverse avec « *des fantasmes qui parlent*⁶⁴ ». Ainsi, l'on se retrouve au sein de la modernité postcoloniale, avec une panoplie d'objets commercialisables (vagins portatifs, poupées sexuelles, sex-toys, etc.) destinés à « *offrir des jouissances sismiques*⁶⁵ ». C'est dans cette optique qu'il convient d'appréhender la métaphore de l'augmentation charnelle chez Sony Labou Tansi. Ne savons-nous pas, par exemple, que le chemin de croix sexuel du Guide Providentiel a commencé après qu'il eut imposé à Chaïdana de consommer le pâté de chair composé des corps de ses parents dépecés ? Comme s'il s'agissait d'un rituel mystique visant à introduire sa victime dans un univers dont la condition d'accès était la consommation de la « *viande des autres*⁶⁶ » dans l'optique d'augmenter son propre « *coefficient charnel* », pour reprendre la mystérieuse formule de Chaïdana.

Xavier Garnier semble conforter notre propos avec la réflexion qu'il consacre aux écrits du romancier congolais, en affirmant que les « *personnages de Sony Labou Tansi ont vocation*

⁶³ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁴ Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial, op. cit.*, p. 69.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁶⁶ Garnier, Xavier, *Sony Labou Tansi. Une écriture de la décomposition impériale*, Paris, Karthala, 2015, p. 107. Nous pouvons également nous référer à la réflexion que développe Jean-Michel Devésa sur cette question du cannibalisme dans l'œuvre de Sony Labou Tansi. En effet, l'auteur décèle dans cet imaginaire anthropophagique quelques déclinaisons symboliques qui seraient inhérentes à l'anthropologie culturelle Kongo. (Devésa, Jean-Michel, *Sony Labou Tansi. Ecrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 284-292). Et, pour une encore plus grande compréhension du cannibalisme chez l'écrivain congolais, l'on peut également évoquer un article de Jean-Michel Devésa intitulé : « Sony Labou Tansi et les mangeurs d'homme ». Dans cet article, l'auteur fournit une analyse plus attentive de ce phénomène magico-anthropophagique dans *La Vie et demie*. Selon le critique africaniste français, il serait possible de voir dans cette scène majeure du roman au cours de laquelle les enfants de Martial sont sommés de consommer le pâté de chair obtenu à base du corps de leur père, une certaine déshumanisation profonde. Car écrit-il : « [l]e repas anthropophagique imposé par le Guide Providentiel aux différents membres de la famille du supplicié vise bien sûr à les humilier en niant leur dignité mais aussi à les obliger à participer à l'élimination totale de leur parent le quel, réduit au sens propre en chair de pâté et en daube, doit être mangé par les siens. » (Devésa, Jean-Michel, « Sony Labou Tansi et les mangeurs d'homme », in *Notre Librairie*, n° 125 janvier-mars, 1996, p. 125).

à devenir de plus en plus lourds à force d'ingérer de la viande et d'ajouter de la chair à la chair⁶⁷ ». Cette hypothèse paraît d'autant plus plausible étant donné que Chaïdana n'acquière finalement une épaisseur charnelle qu'après avoir été sommée de consommer la chair humaine, faisant d'elle un personnage étrange à qui l'on aurait « mis là-dedans un corps et demie⁶⁸ ». Elle devient une redoutable machine à « baiser », un corps objet à forte valeur sexuelle. Et dès lors, il s'établit autour d'elle, selon la formule de Jean Baudrillard, une sorte de « liturgie formelle⁶⁹ » créée pour célébrer le désir des personnages masculins. En effet, cette consommation rituelle de la viande semble avoir introduit Chaïdana, malgré elle, à l'intérieur d'un système de valeurs où le mode d'être paraît voué entièrement à la consommation excessive des plaisirs sensoriels. De ce point de vue, la loi première de la reconnaissance des actants est fondée sur la métaphorisation du « coefficient charnel », en tant que signifiant ultime d'un nouveau *socius* qui permet de régir les *habitus* d'une pléthore de protagonistes. Ces *habitus* sont fondés sur la densité du volume corporel ou plus exactement de la « viande », pour rester fidèle au vocabulaire sonyen.

Autrement dit, pour devenir sexuellement attrayant et rentable, les actants féminins doivent d'abord subir une métamorphose corporelle de nature grotesque afin d'obtenir aux yeux des autres une consistance charnelle et animale. Car ce « poids de la chair en eux leur donne une présence magnétique et une force d'attraction proportionnelle à la densité de leur viande⁷⁰ ». C'est bien cette logique qui semble expliquer l'afflux irrésistible du désir des personnages mâles vers le corps-sexe féminin, lequel est devenu sous les auspices d'un imaginaire capitaliste de l'offre et de la demande, un véritable « corps-signe » de la jouissance démesurée. Cette exubérance sexuelle se trouve, paraît-il, enracinée dans la présence visuelle de ce même corps féminin sexualisé en tant qu'il est perçu par les personnages masculins comme l'élément déclencheur et stimulateur de leur désir charnel. Dès lors, consommer de la viande dans l'œuvre sonyenne, constitue un rituel qui entérine la constitution perverse « des sujets en corps-sexes⁷¹ », pour reprendre une terminologie de Joseph Tonda. Ce principe d'attraction relationnelle met donc en valeur, dans les textes de Sony Labou Tansi, « tout un imaginaire du contact [...] sensoriel⁷² ». C'est le même constat qu'établit Xavier Garnier, lorsqu'il fait valoir que « c'est par leur viande que les corps [des personnages] s'approchent et se reconnaissent⁷³ ». Il suffit d'évoquer le comportement du médecin du Guide Providentiel dans *La Vie et demie*, pour se rendre compte que la consommation certes

⁶⁷ Garnier, Xavier, *Sony Labou Tansi, op. cit.*, p. 111.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁹ Baudrillard, Jean, *La Société de consommation, op. cit.* p. 17.

⁷⁰ Garnier, Xavier, *Sony Labou Tansi, op. cit.*, p. 111.

⁷¹ Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial, op. cit.*, p. 78.

⁷² Baudrillard, Jean, *L'Échange symbolique et la mort, op. cit.*, p. 177.

⁷³ Garnier, Xavier, *Sony Labou Tansi, op. cit.*, p. 111-112.

imposée du pâté de chair a eu pour effet d'augmenter le coefficient charnel de Chaïdana, faisant ainsi de son corps la métaphore même de « *la matière consommable*⁷⁴ » appeler, de fait, à devenir dans un univers « *de la prodigalité inépuisable*⁷⁵ », l'emblème même de l'excès. C'est ce que donne à lire les propos suivant du narrateur :

*Le docteur savait seulement qu'elle avait un corps farouche, avec des formes affolantes, un corps d'une envergure écrasante, électrique, et qui mettait tous les sens en branle, et lui disait toujours, à ce que corps plus qu'à celle à qui il appartenait : « Écrasante beauté !... Impérative beauté !... » Il la comparait à une fleur au milieu des flammes, mais qui ne brûlait pas, mais qui ne brûlerait pas. Chaïdana aimait bien les témérités de cet homme qu'elle disait être trois mondes en retard derrière elle, elle aimait sa façon de parler du corps, du cœur, du sang*⁷⁶.

Rien d'anodin dans le fait que cette description intervienne seulement après cet épisode au cours duquel Chaïdana a consommé la chair humaine. Le narrateur ne manque pas à l'occasion d'user des superlatifs charnels pour indiquer qu'à l'issue de ce qui a tout l'air de s'apparenter à un rituel, le corps du personnage a basculé dans une autre dimension charnelle, celle précisément dominée par la dictature de l'élément « *formel* » ou plus exactement celle de la « *viande* ». La rupture dialectique entre l'être ontologique de Chaïdana en tant que personne incarnée et sa présence formelle en tant que corps-sexe est ici suggérée. Voilà pourquoi le narrateur précise que le docteur, presque dans une attitude étourdie et contrariée, « *lui disait toujours, à ce corps plus qu'à celle à qui il appartenait* » : « *il faut rendre au corps sa part de culte. Vous avez, comment dire ça ? Farouche, formel*⁷⁷ ». Et Chaïdana de répondre avec une légèreté non moins mystérieuse : « *je suis un produit de leur main*⁷⁸ ». Cette phrase confirme l'hypothèse selon laquelle, en consommant la chair humaine, comme dans l'animisme, ce qui en soi est un « excès » (et donc un tabou), et en en consommant excessivement comme elle l'a fait, Chaïdana a vu son corps subir une augmentation conséquente sur le plan formel qui lui a fait intégrer un univers économique où la pulsion devient un objet de consommation et son ressort. Aussi, pourrait-on dire du corps de Chaïdana, qu'il fait maintenant partie de la société de consommation postcoloniale qui assure, pour reprendre l'expression de Dany-Robert Dufour, « *la démocratisation de la jouissance de l'objet*⁷⁹ ». C'est pourquoi le corps-sexe de Chaïdana est d'emblée reconnaissable et adulé par les nombreux amants qu'elle rencontre. Dès lors, ce n'est plus tant sa personnalité qui la définit, mais plutôt sa valeur charnelle qui « *est en partie déterminée par sa provocation obscène*⁸⁰ ». En ce sens, elle devient profondément « *terrific* », selon l'expression qu'emploie

⁷⁴ Baudrillard, Jean, *La Société de consommation*, op. cit., p. 19.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁶ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 22.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁹ Dufour, Dany-Robert, *La Cité perverse*, op. cit., p. 181.

⁸⁰ Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial*, op. cit., p. 229.

le personnage Martillimi Lopez dans *L'État honteux*, parce que justement « *elle saoule, elle [...] ajoute un grain de chair dans la chair, elle te met vraiment au monde, au monde pour de bon [avec une] technique [qui] incendie [les] boyaux*⁸¹ ». C'est la raison pour laquelle dans cet univers-là, le corps pénétrant et le corps pénétré fonctionnent comme les signifiants majeurs d'un « *ordre de la consommation*⁸² » des plaisirs sexuels. Il n'est pas étonnant de voir dans ce cas émerger un nouveau type de rapports relationnels basés sur l'évaluation et la reconnaissance du « *coefficient charnel* » du protagoniste. En conséquence, l'on serait tenté d'affirmer que la poétique de l'intempérance en œuvre dans les textes romanesques de Sony Labou Tansi donne à voir un système de contacts entre des héros saturés de part en part par l'offre et la demande du plaisir sensoriel, mettant ainsi en avant une nouvelle « *économie psychique* » (Charles Melman) privilégiant un *habitus* en « *chair-mots-de-passe*⁸³ » comme nouvelle loi de la mise en communication entre les personnages.

Un autre passage de *La Vie et demie* corrobore notre hypothèse. Il s'agit de l'épisode qui ouvre la longue carrière sexuelle de Chaïdana au moment où elle entreprend de venger son père Martial assassiné par le Guide Providentiel, en décimant les figures les plus influentes du régime dictatorial avec seulement pour arme « *la technicité* » de ses reins. Voici ce que nous livre le narrateur de l'entretien qu'elle a eu avec le ministre des finances :

- *Que faisons-nous pour mademoiselle ? [...]*⁸⁴ *Chaïdana eut un large sourire et Son Excellence se frotta de nouveau les mains avant d'avaler un autre doigt de salive. Il alluma une cigarette pour paraître plus mâle.*
- *Je vous ai vu à la télé, dit Chaïdana, et votre physique m'a donné ces idées-là. Son Excellence faillit en tomber. Il n'en croyait pas ses oreilles [...]*
- *Comment dit mademoiselle ? Chaïdana répéta la même phrase [...]*
- *J'admire votre courage charnel, mademoiselle. J'admire aussi votre corps qui me paraît formel. - Le soir où vous serez en forme, passez me voir. Hôtel La Vie et Demie, chambre 38*⁸⁵.

Ainsi tout le roman se trouve comme submergé par ce leitmotiv du « *corps formel* ». Il est l'objet de toutes les attentions en ce qu'il constitue, selon la formule de Jean Baudrillard, « *la loi de la valeur d'échange*⁸⁶ » entre les protagonistes. Car c'est bien lui qui semble exposer les héros de Sony Labou Tansi à la démesure en suscitant chez eux la frénésie de ce *plus-de-jouir* qui les tyrannise tout au long de leur trajectoire. Le ministre ne résiste pas davantage devant ce corps « *qui lui paraît formel* ». Au fond, Chaïdana ainsi qu'elle l'avoue elle-même n'est que le parfait produit de cette sorte de société des jouisseurs obnubilés par la « *chair*

⁸¹ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, op. cit., p. 81.

⁸² Baudrillard, Jean, *La Société de consommation*, op. cit., p. 29.

⁸³ Sony Labou Tansi. Cité par Garnier, Xavier, *Sony Labou Tansi*, op. cit., p. 103.

⁸⁴ Nous nous sommes permis ce télescopage de phrases afin de mieux souligner la portée et la résonance du néologisme « *chair-mots-de-passe* » forgé par Sony Labou Tansi.

⁸⁵ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 46-48.

⁸⁶ Baudrillard, Jean, *La Société de consommation*, op. cit., p. 18.

sexuelle », si on peut se permettre cette tournure. C'est pourquoi, de toute évidence, la mise en contact entre protagonistes est, semble-t-il, codifié par des *habitus* en « *chair-mots-de-passe* ». De plus, cette évocation de la « *mise en scène érectile du corps*⁸⁷ » est souvent décrite dans les romans comme le point de départ des conflits entre personnages. Ainsi, les trois romans de Sony Labou Tansi retenus pour cette étude s'emploient-ils à filer avec une telle récurrence cette métaphore du « *corps érectile* », la présentant sans cesse comme « *le motif de départ des histoires*⁸⁸ », pour reprendre l'expression de Théo Ananissoh.

En effet, l'éprouvant chemin de croix du citoyen Nitou Dadou dans *L'Anté-peuple* ne commence-t-il pas à la vue de ces corps à problème (nous y reviendrons dans le deuxième chapitre) qui fatiguent les yeux, pour paraphraser le narrateur. Il s'agit de corps formellement « *érectiles* », à telle enseigne qu'on ne peut que frissonner face à eux, tellement ils sont « *vertigineux* ». En revanche, ce roman nous paraît assez particulier dans la mesure où l'érectilité supposée du corps est comme neutre : il institue en effet une indifférenciation des genres. En conséquence, qu'on soit un homme ou une femme on peut toujours rencontrer ces corps qui vous font chavirer au point d'amplifier votre désir charnel. Yavelde en a fait les frais, elle pourtant si belle et si jeune. Elle passe tout son temps à rechercher (en vain) la jouissance sexuelle que seules des *corps érectiles* peuvent procurer. Il s'agit en l'occurrence du corps du citoyen Nitou Dabou, le professeur qui a, comme on dirait, provoquer des démangeaisons sexuelles dans celui de la jeune femme à peine sortie de l'adolescence. Elle n'a pas eu d'autres choix que de lui avouer de manière assez explicite les raisons pour lesquelles elle lui court après :

- *Qu'est-ce que vous avez à me courir dans le dos comme... ?*
- *Vous ne voyez pas ? Il se tut. Ou plutôt sa bouche se tut. Il vida le Kazoumourachi et en demanda un autre. La patronne était ravie qu'il en bût trois à cette vitesse-là ! Elle lui en promit un gratuit. Dadou vida son verre et demanda le gratuit pour tout de suite. Citoyen Dadou ! Je vous cours dans le dos parce que j'ai l'intention de vous violer*⁸⁹.

Malgré son jeune âge, Yavelde n'a pas hésité à signifier au citoyen Dadou son intention pressente de coucher avec lui. Tout comme on l'a vu dans *La Vie et demie*, l'univers de ce texte est lui aussi régi par l'emprise que suscite le « *coefficient charnel* ». Là encore, le « *chair-mots-de-passe* » est, semble-t-il, un *habitus* qui permet aux protagonistes de communiquer entre eux, afin d'exprimer l'intensité de leurs passions. C'est ce que donnent à lire les propos de Yeldara, la fille du commissaire, quand elle danse avec Dadou à l'occasion de la cérémonie de rupture du deuil, lui disant sans ambage qu'elle voudrait faire l'amour avec lui pour voir jusqu'où il est charnellement envoûtant. C'est pourquoi, dit-elle : « *- J'ai envie de coucher avec*

⁸⁷ Baudrillard, Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, op. cit., p. 177.

⁸⁸ Ananissoh, Théo, *Le Serpent d'enfer*, op. cit., p. 16.

⁸⁹ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, op. cit., p. 55.

vous pour voir si vous êtes bouleversant...⁹⁰ » Ainsi d'une page à l'autre, on est constamment confronté à cet imaginaire qui présente la poursuite du plaisir comme une sorte de vocation naturelle chez les personnages. Leur bonheur s'en trouve rattaché à cette quête (et dépendante d'elle) du plaisir sexuel, comme si désir sexuel et désir de vie étaient profondément liés, au point où ils sont l'un et l'autre « obligés » de subir la loi d'un plaisir qui les tyrannise.

Voilà pourquoi son inassouvissement expose en permanence les personnages à l'anéantissement. Oui, on le sait, c'est bien l'inassouvissement du désir sexuel qui déclenche les nombreuses péripéties auxquelles est confrontée Yavelde dans *L'Anté-peuple*, jusqu'à en succomber. Et ce, parce que la vie des intempérants étant fondée sur « *la jouissance résidant dans un excès⁹¹* », ces derniers « *cherchent ce qui produit cet excès <qui donne> la jouissance⁹²* ». C'est cet imaginaire que l'on retrouve au cœur de la trame diégétique des romans de notre corpus, donnant à voir selon la formule de Jacques Brunet-Georget « *l'insistance de la jouissance⁹³* » des personnages comme instance induisant la répétition presque « *symptomatique* » de cette même dialectique de l'excès. Dès lors, émerge chez ces deux romanciers une nouvelle *corpographèse* qui représente le corps en termes lacaniens⁹⁴ comme « *une substance jouissante* » et « *jouissive* ».

Il suffit d'évoquer un roman comme *Place de fêtes* de Sami Tchak pour se convaincre de l'efficacité narrative de cet imaginaire présentant l'intempérance des protagonistes comme une obsession générale. Ce texte nous rapporte à travers une écriture singulièrement sexuelle l'histoire d'un jeune Français noir né « *ici* » (c'est-à-dire en France), et, dont les parents sont nés « *là-bas* » (en Afrique). De ce personnage-narrateur, on ne connaît presque rien de son identité - sinon qu'il semble être une sorte d'« *homme révolté⁹⁵* », qui s'amuse selon la terminologie nietzschéenne à « *transvaluer* » les fondations anthropologiques de la socialité patriarcale. Celle-ci est basée sur un marquage symbolique de la chair censé régir l'expérience quotidienne des individus, en leur imposant des valeurs d'usages corporelle dites naturelles ou reconnues comme telles par le commun des gens. Cette démarche transgressive qu'adopte ce protagoniste semble logique et même dans une certaine mesure similaire à celle qu'utilise Kena dans le roman *La Re-production* de Thomas Mpoyi-Buatu. En effet, ce héros se sert de son corps en tant qu'il le conçoit comme la médiation ultime d'accession à une connaissance réelle de lui-même qui se situe au-delà des usages socialement codifiés par la socialité

⁹⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁹¹ Aristote, *Les Politiques*, *op. cit.*, p. 119.

⁹² *Ibid.*, p. 119.

⁹³ Brunet-Georget, Jacques, « Symptôme scripturaire et subjectivations corporelles. La psychanalyse en question », in Zoberman, Pierre et *alii* (dir.), *Écritures du corps, Nouvelles perspectives*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 69.

⁹⁴ Lacan, Jacques, *Le Séminaire, livre XX : Encore* (1972-1973), Paris, Seuil, 1975, p. 26.

⁹⁵ Camus, Albert, *L'Homme révolté*, Coll. « Follio/Essais », Paris, Gallimard, 1951.

patriarcale et phallogratique. On croirait ainsi être en présence du personnage Milo Kan dans *Mémoire d'une peau* de Williams Sassine qui pense que « *le corps a toujours été la seule réalité, la seule évasion ou l'unique prison...*⁹⁶ ».

Au fond, Kena serait en quelque sorte engagé à travers son expérience corporelle dans une quête radicale de liberté, transgressant ou plus exactement « *transvaluant* » la loi exogamique basée sur la « *re-production* » pour ainsi proposer la possibilité d'une socialité autre. L'imaginaire développé par le romancier congolais est si saisissant que le critique africaniste Bernard Mouralis lui a consacré de belles pages dans son essai *L'illusion de l'altérité*, dans lesquelles il analyse le projet narratif autour de ce héros. Pour l'essayiste français, Kena en s'adonnant à des pratiques sexuelles généralement réprimées (comme l'homosexualité, etc.), dans le but d'expérimenter un certain plaisir, est voué à une sorte de transvaluation des valeurs exogamiques dissociant au passage la sexualité de toute visée biologique pour l'inscrire du côté de ces choses relevant radicalement de l'expérience humaine :

*En effet, le corps appréhendé dans une sorte d'immédiateté des sens ne paraît, aux yeux du sujet, nullement voué à une quelconque finalité de la procréation et de la 're-production' que la société voudrait lui imposer comme une règle intangible et, de surcroît, 'naturelle'. C'est ce que révèle suffisamment, dans le discours et la vie de Kena, ce double motif de l'inceste et de l'homosexualité, perçus justement par le narrateur comme une affirmation primordiale de sa liberté, puisqu'il constitue la remise en cause par excellence de l'impératif de l'exogamie et de la procréation*⁹⁷.

Ainsi cette posture idéologique qu'adopte le héros de Thomas Mpoyi-Buatu suffit à décrire la singularité du personnage-narrateur de *Place des fêtes*, lui qui déteste son père allant jusqu'à proclamer officiellement le parricide et, qui à la mort de ce dernier n'hésite pas à le pleurer « *avec ses 'larmes de spermés', ses plus précieuses larmes, en fait*⁹⁸ ». Tout comme Kena, il raffole des pratiques sexuelles insolites. Mieux encore, il adore les plaisirs charnels au point de développer un vocabulaire en « *chair-mots-de-passe* » qui sans exception aucune, apparente toutes les femmes à de simples putains bonnes à assouvir sa boulimie « *explosive* » de jouissances sexuelles. En cela, Baguissoga Satra voit en ce personnage une sorte d'« *obsédé sexuel* » qui « *adore sa pute de mère [...] enlaidie par l'activité sexuelle intense*⁹⁹ ». De toute évidence, la question du plaisir sexuel se trouve au cœur des préoccupations de ce personnage. En suivant de près sa trajectoire, l'on serait même tenté de dire qu'il est un « *libertin-hédoniste* » proche des héros sadiens, entièrement voué à la satisfaction de ses

⁹⁶ Sassine, Williams, *Mémoire d'une peau*, op. cit., p. 57.

⁹⁷ Mouralis, Bernard, *L'illusion de l'altérité*, op. cit., p. 359.

⁹⁸ Tchak, Sami. Cité par Mongo-Mboussa, Boniface, *Désir d'Afrique*, op. cit., p. 119.

⁹⁹ Satra, Baguissoga, *Les Audaces érotiques dans l'écriture de Sami Tchak*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 13.

fantasmes sexuels les plus pervers. D'une façon presque constante, ne se livre-t-il pas avec délectation aux excès et à la débauche donnant ainsi l'impression que sa vie ne se résume qu'à jouir. Une scène du roman l'illustre. Il s'agit d'un épisode au cours duquel il subit une « *putain d'initiation* » sexuelle par son meilleur ami qu'il appelle affectueusement « *mon Malien* ». Après avoir suivi un cours théorique sur la masturbation, voici comment il nous décrit le plaisir intense que celle-ci lui aurait procuré sur un plan purement pratique :

Il alla aussitôt dans la douche pour chercher une crème onctueuse. Il la ramena dans le salon et s'en servit pour m'en enduire la queue. Il m'en mit deux pincées fraîches entre les fesses et vérifia avec ses doigts que mon corps pouvait facilement s'ouvrir par-là. Ensuite, il se mit à me branler en me mettant un doigt entre les fesses, en poussant le doigt qui glissait facilement au fond de moi. C'était tellement bon que je fermai les yeux¹⁰⁰.

Pour une initiation, c'en est vraiment une. Le protagoniste est tout à son comble, il découvre là une sensation de plaisir qu'il n'avait jamais connue auparavant. C'est une expérience si agréable qu'il supplie son « *Malien* » en lui répétant : « *c'est bon, n'arrête pas.*¹⁰¹ » Cette initiation qui n'est que le commencement d'une longue et riche vie d'éjaculations lui permet de prendre la mesure jouissive de son propre corps. Tout comme Chaïdana dans *La Vie et demie* qui, après avoir consommé le pâté de chair, a vu son corps subir une sorte d'augmentation charnelle la prédisposant à mener une existence entièrement corporelle en tant qu'objet sexuel censé satisfaire les désirs insatiables des mâles, le personnage tchakien connaît lui aussi un « *baptême de feu* » qui l'introduit dans une nouvelle dimension où le mode d'être est fondamentalement celui de l'intempérance. Après l'initiation à la masturbation et à la sodomie, l'expérience s'étend à la découverte du cunnilinctus :

Après que nous lui avons touché et sucé les seins, la cousine de mon Malien, elle s'était couchée, à poil toujours, et avait écarté les cuisses. Puis, elle m'avait dit, à moi, de venir la lécher. Nous savions que ça se faisait, il ne faut pas croire, on savait toutes ces choses-là. Mais, je n'avais jamais léché le sexe d'une femme. J'hésitais. Mon Malien me dit alors, en me poussant dans le dos : 'Qu'est-ce que tu attends ? Lèche-la !' Tout timide, je me mis à la lécher. Elle soulevait ses fesses et miaulait comme une chatte chaude¹⁰².

Cet extrait restitue l'itinéraire initiatique du personnage aux plaisirs sexuels. En cela, le personnage-narrateur est peut-être le pendant masculin d'Eugénie dans la *La Philosophie dans le boudoir* de Sade, qui elle aussi subit une initiation à la jouissance de la part de Dolmancé et de Mme de Saint-Ange. Même si chez cette dernière la phase théorique a été beaucoup plus longue car son initiation constitue une véritable technique d'expérimentation de soi qui l'aidera à cerner les dimensions charnelles de son corps et celui des autres. On

¹⁰⁰ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 99.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 99.

¹⁰² *Ibid.*, p. 107.

retrouve le même enjeu chez Sami Tchak. En effet, l'initiation sexuelle que reçoit son héros a pour but de lui apprendre tout comme Eugénie, à idolâtrer le corps afin qu'il devienne « [...] *le seul dieu de [son] existence*¹⁰³ ». Ainsi débute-il tout logiquement par se définir lui-même en tant que corps de plaisir, afin de mieux aider ses différentes partenaires à aimer leur propre corps dans l'optique bien entendu de connaître à leur tour les grâces intenses de l'orgasme génital. C'est pourquoi les séances d'initiation commencent par de langoureux attouchements dont l'enjeu est de préparer le corps de sa partenaire à s'éveiller au désir. Une fois cette phase de préliminaires respectée, le héros entame ce qu'il appelle le « *léchage* ». Tel un disciple consciencieux, le voilà qui répond docilement aux appels pressants de la cousine de « *son Malien* ». En effet, à aucun moment l'initié dans cet épisode n'aspire à la pénétration génitale. Bien au contraire il s'emploie à conduire sa partenaire vers le plaisir intense avant que de penser au sien. Ainsi précise-t-il : « [j]e *léchai tellement bien que la cousine me pissa dans la bouche*.¹⁰⁴ » Cette vision du plaisir se construit dans un univers symbolique où prédomine un imaginaire rendant possible ce qu'Achille Mbembe qualifie d'« *immoderata carnis petulantia* », c'est-à-dire « *la pétulance immodérée de la chair*¹⁰⁵ ». Cet imaginaire aura au demeurant pour effet d'influencer les modalités de mise en relation corporelle entre les personnages.

Dans *Place des fêtes*, par exemple, l'on n'existe pour les autres qu'à partir du moment où on est en mesure de donner la jouissance ou bien d'en être soi-même sujet, si bien que l'être des personnages ainsi que leur agir s'en trouvent conditionnés. D'où la dimension presque excessive que revêt dès lors le coït au sein de la pratique des plaisirs. L'assouvissement outrancier du désir sexuel semble procurer un grand bonheur rendant dicible et perceptible la poétique de l'intempérance comme « *code organisateur* » du roman. Tout le texte paraît comme parsemé par des scènes qui donnent à voir les héros frappés par une faim insatiable de plaisirs sexuels et où le corps est un prétexte pour une expérience et une jouissance immodérées.

La vie de la mère du narrateur en constitue un bel exemple, elle dont la grand-mère encourage à mener une vie de « libertinage », lui inculquant la philosophie selon laquelle, « *la valeur d'une femme se mesure au nombre de kilomètres qu'elle avale*¹⁰⁶ ». Beaucoup d'échos sadiens raisonnent dans ce propos ! On a l'impression que cette grand-mère est cette Mme de Saint-Ange ordonnant à son élève d'observer ce commandement suprême : « ... *Livrez-vous, Eugénie, abandonnez tous vos sens au plaisir, qu'il soit le seul dieu de votre existence ; c'est à lui seul qu'une jeune fille doit tout sacrifier, et rien à ses yeux ne doit être aussi sacré*

¹⁰³ Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 21.

¹⁰⁴ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 105-106.

¹⁰⁵ Mbembe, Achille, (chronique parue le 13 février 2006 dans *Le Messager*, Douala, Cameroun | www.lemessager.net)///Article N° : 4296. Consulté le 19 février 2019 à 15 : 45.

¹⁰⁶ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 83.

que le plaisir.¹⁰⁷ » De fait, la plupart des passages du texte qui parlent des expériences sexuelles de ce personnage donnent à voir un être « [...] facilement excitable et porté vers la boulimie¹⁰⁸ ». On peut citer à titre d'exemple le narrateur décrivant l'expérience sexuelle de sa mère :

Elle me dit que c'est à l'âge de huit ans qu'elle avait commencé à enfourner les serpents gluants en Afrique. Avant d'arriver en France après son vingtième anniversaire, elle en avait déjà tellement bouffé qu'on aurait pu s'en servir pour faire une couronne au globe terrestre. La France n'y était pour rien. 'Au contraire, j'ai changé un peu ici. Tu sais, chez nous là-bas, c'est facile ! les hommes adorent le sexe, les femmes adorent le sexe. Tu peux te faire sauter partout. Certaines personnes ne font que ça. Ici, ce n'est pas facile de rencontrer des hommes qui ne pensent qu'à ça ! Oui, chez nous là-bas, j'étais devenue très tôt une chienne chaude¹⁰⁹.

Telle est la vie de la mère du narrateur, qui semble entièrement consacrée à la satisfaction excessive des plaisirs sexuels. Tout au long du roman, ce personnage ne fait que courir après le phallus jouissant au gré de son désir effréné. Elle condense toutes les caractéristiques d'une intempérante parce qu'elle ne sait pas « résister au plaisir » charnel. Bien au contraire, elle le consomme sans cesse. D'où la prédominance des scènes au cours desquelles elle se donne sans entrave aux expériences sexuelles, faisant, d'après le terme d'Achille Mbembe, de son corps une véritable « machine à jouir¹¹⁰ ». Nous sommes donc en présence d'un imaginaire littéraire qui actualise la problématique du désir immodéré comme signifiant majeur de la vie psychique des actants.

Au terme de cette description, il nous semble opportun d'aborder le deuxième point qui, lui, appréhende les orgies comme pratique caractéristique et identificatrice de ces « sectateurs » du sexe débridé et obscène.

I.2. Les Orgies ou l'apologie d'une vie de libertinage

Les orgies tendent à être représentées comme une des « activités » régissant profondément le comportement des personnages intempérants. En effet, en parcourant les textes du corpus, on est constamment sollicité par la propension des scènes narratives qui donnent à voir les protagonistes en train d'assouvir leurs désirs charnels de façon orgiaque. C'est ainsi que, d'un roman à l'autre, le désir sexuel est d'abord et avant tout vécu par les personnages comme désir de l'excès. Il s'agit d'une modalité du désir de l'ordre de ce

¹⁰⁷ Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 21.

¹⁰⁸ Mbembe, Achille, (chronique parue le 13 février 2006 dans *Le Messager*, Douala, Cameroun | www.lemessager.net)///Article N° : 4296, op. cit., Consulté le 20 février 2019 à 11 : 39.

¹⁰⁹ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 75.

¹¹⁰ Mbembe, Achille, *Sortir de la grande nuit*, op. cit., p. 217.

qu'Aristote nomme, dans le traité *De l'âme, l'épithumia*¹¹¹ en tant que caractéristique essentielle de l'être intempérant, traduisant de fait une forme d'appétit bestial pour les plaisirs charnels.

Cette « *fréquence narrative* » du schème des orgies paraît être un motif littéraire, ce qui nous incline à le saisir comme une valeur fondamentale situant la place du libertinage dans l'inconscient sexuel des personnages dits intempérants. Par conséquent, nous avons affaire ici à un imaginaire romanesque parsemé par des « [...] *éruptions de licence hédoniste* », pour reprendre l'expression de Jean-Claude Guillebaud¹¹². Aussi, usons-nous d'emblée du substantif « personnages hédonistes », pour désigner ces « héros » constamment voués à la quête d'un plaisir sexuel intense et permanent dont la satisfaction ne peut que s'inscrire dans le cadre de copulations de ce type.

C'est ce que semble confirmer, à maints égards, cet épisode du roman *Hermína* de Sami Tchak. La séance paraît sagement organisée. Tout d'abord, elle débute par l'écoute d'une cassette dans laquelle retentit la voix de Mira Garcia en train de lire Sade suivit d'une sorte de prescription légitimant cette cérémonie en indiquant aux femmes, « *qu'elles [devraient se livrer] indifféremment à tous ceux qui veulent d'elles. Toujours putains, jamais amantes, fuyant l'amour, adorant le plaisir...* »¹¹³ Dès lors, l'orgie fait valoir ses droits :

*On perçut un bruit sec. Ce fut comme le dé clic. Les hommes se déshabillèrent en silence. Ils étaient en érection. Mira soupesa d'une main leur sexe. 'Comme vous êtes raides, les gars, comme vous êtes bien raides !' Elle marchait devant eux en les regardant de biais. Ils avaient, eux les yeux rivés sur une photo d'elle collée à la porte, une photo qui la montrait assise à même le sol, les cuisses écartées et une pipe introduite dans son sexe. Légende : 'Migraineuse au fondant camembert suisse cherche trois bites d'enfer.' 'Comme vous êtes bien raides, les gars !' [...] Doucement, elle ôta sa petite robe noire sous laquelle elle était nue*¹¹⁴.

Ce passage aux allures de fresque érotique dessine tous les contours d'un univers orgiaque où, Mira et ses trois partenaires sexuels sont entièrement plongés dans l'exécution de ce qui pourrait s'apparenter à leur fantasme intime. Ils sont de vrais hédonistes aimant le plaisir charnel dans ce qu'il a de plus jouissif, comme si l'acte orgiaque était l'unique possibilité d'apaiser leur intempérance. En effet, le sexe à plusieurs est une manière de contester l'amour, en tant que système vivement recommandé par la sexualité patriarcale. Car cette disposition contraint les individus de pratiquer la fidélité, et nous savons que les perdantes sont toujours les femmes qui doivent subir le diktat masculin. C'est la raison pour laquelle le

¹¹¹ « *L'épithumia (concupiscence), selon le traité De l'âme, II, 3414b, est bien une modalité du désir (orexis). Elle est volontaire (chez l'homme comme chez l'animal), puisqu'elle procure du plaisir. L'homme intempérant peut se laisser emporter par la concupiscence, celui qui est maître de lui peut choisir de ne pas y céder.* » Il s'agit d'un commentaire proposé par de Sauverzac, Jean-François, *Le Désir sans foi ni loi : lecture de Lacan*, Paris, Aubier, 2000, p. 76.

¹¹² Guillebaud, Jean-Claude, *La Tyrannie du plaisir, op. cit.*, p. 321.

¹¹³ Tchak, Sami, *Hermína, op. cit.*, p. 277.

¹¹⁴ *Ibidem.*, p. 277.

parchemin du libertinage élaboré par Dolmancé dans *La Philosophie dans le boudoir* vise d'abord en priorité les filles dans son adresse à la négation radicale de l'amour :

*Ô filles voluptueuses, livrez-nous donc vos corps tant que vous le pourrez : foutez, divertissez-vous, voilà l'essentiel : mais fuyez avec soin l'amour, il n'y a de bon que son physique, disait le naturaliste Buffon, et ce n'était pas sur cela seul qu'il raisonnait en bon philosophe, je le répète, amusez-vous : mais n'aimez point, ne vous embarrassez pas davantage de l'être : ce n'est pas de s'exténuer en lamentations, en soupirs, en œillades, en billets doux qu'il faut, c'est de foutre, c'est de multiplier et de changer souvent ses fouteurs, c'est de s'opposer fortement surtout à ce qu'un seul veuille vous captiver parce que le but de ce constant amour serait en vous liant à lui, de vous empêcher de vous livrer à un autre, égoïsme cruel qui deviendrait bientôt fatal à vos plaisirs.*¹¹⁵

Le libertin sadien est fondamentalement un dissident puisque l'affirmation de son *devoir-jouir* s'oppose à un autre système de valeurs : celui de la socialité patriarcale et machiste. Nous savons aussi que la société hétéronormée recommande aux individus de pratiquer en priorité le sexe reproductif au détriment des plaisirs. En effet, l'amour lui semble plus utile parce qu'elle favorise la génération, en perpétuant ainsi son système de domination par l'assignation aux individus de rôles sexuels. L'amour est donc un agrégat politique, une véritable « *technique de pouvoir*¹¹⁶ » au sens où l'entend Michel Foucault. C'est une valeur qui permet au pouvoir de s'inviter de manière insidieuse dans la vie des populations. En ce sens, l'amour tel qu'il est pratiqué par les individus en société apparaît comme une valeur affective que l'éducation permet de consolider : rien d'étonnant à ce que, dans ces conditions, à chaque société, parce que possédant des techniques singulières de pouvoir, soient attachées des postures amoureuses variées. On n'aime pas de la même manière en Corée du Nord qu'en France, ou en Allemagne qu'au Gabon, etc. L'amour est donc un dispositif par excellence du biopouvoir, appelé à exercer un contrôle permanent sur les individus.

Or la sexualité récréative, aux yeux de ses détracteurs (puritains et autres dévots de la morale), équivaut à une pure perte de l'énergie vitale. Parce qu'elle est justement, au sens bataillien du terme, un coït « *improductif*¹¹⁷ ». C'est au demeurant, dans une optique de négation radicale de ce principe d'utilité impliqué par l'amour, que s'inscrit la théorie du libertinage chez Sade. Conséquemment, tout libertin digne de ce nom doit toujours obéir à ce commandement suprême énoncé par Dolmancé : *jouis sans entrave*. Dès lors, s'adonner aux orgies collectives signifie l'affirmation d'une subjectivité décider à célébrer l'hégémonie du plaisir sur l'amour. D'ailleurs, le narrateur de Sami Tchak ne fait que corroborer cette disposition. Ce dernier précise en effet que c'est bien pour assouvir son désir excessif de sexe que Mira Garcia a établi cette relation avec Bob Merlin, Séverin Niat et Célestin Estampe (alias

¹¹⁵ Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 100-101.

¹¹⁶ Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité*, 1, op. cit., p. 21.

¹¹⁷ Allusion à Bataille, Georges, *La Part maudite* précédé de *La Notion de dépense*, Coll. « Critiques », Paris, Minuit, 1967.

les trois précaires branchés). Rien ne l'obligeait à s'adonner à des ébats orgiaques répétitifs avec des inconnus, de surcroît menteurs puisque se faisant passer pour des artistes confirmés :

Quand elle était revenue des toilettes, elle les avait retrouvés assis sur le matelas, levant vers elle des regards de luxurieux complices. Mais au lieu de s'en aller, elle entre dans leur jeu, peut-être parce que ça pouvait l'apaiser. Elle ne fut pas du tout contrainte, elle était entrée dans leur jeu avec cette spontanéité qui la caractérisait¹¹⁸.

Ce qui mobilise Mira pour les orgies, ce n'est ni plus ni moins la quête des phallus pouvant apaiser sa boulimie sexuelle. Elle condense en cela toutes les caractéristiques d'une érotomane entièrement dépendante de la jouissance génitale. Ce propos du narrateur l'accrédite lorsqu'il affirme qu'à « [c]haque fois qu'elle sentait sa migraine, elle savait que son corps les réclamait¹¹⁹ ». Tous les protagonistes intempérants qui affleurent dans *Hermína* mènent une existence sous l'hégémonie du désir charnel et dans la perspective de son assouvissement au sein de « coucherries » en groupe.

Dans une autre scène du roman relatant cette fois l'histoire de deux personnages hédonistes obligés de mener une vie d'itinérance à la seule recherche du plaisir génital, on est confronté à la même apologie de la jouissance collective. Il s'agit entre autres de Djamilá et de sa maman qui « *était une folle des corps*¹²⁰ », ainsi que nous confie sa fille. Elles sont en voyage touristique au Mexique et souhaitent visiter la ville de Mexico. C'est donc là que les deux femmes font la rencontre inopinée d'Antonio Pinga, un Mexicain que la mère « *avait trouvé beau* », s'empresant de demander à sa fille si elle « *en voulait* ». La suite s'est nouée dans un hôtel où la mère et la fille, telles deux passionnées des plaisirs corporels, ont fait l'amour toute la nuit avec l'inconnu, lequel a consommé quelque aphrodisiaque pour être à la hauteur de ses partenaires :

[...] nous avons pris le taxi pour repartir à l'hôtel et nous avons passé la nuit à trois avec le Mexicain qui avait dû prendre auparavant un aphrodisiaque, on aurait dit un étalon, le lendemain matin, nous étions toutes les deux épuisées, maman et moi, et lui en voulait encore. Pour calmer ses ardeurs, maman est sortie du lit et lui a demandé : 'Tu as lu Au-dessous du volcan de Malcolm Lowry, un des plus grands romans du xx^e siècle, auquel ton pays a servi de cadre, le Mexique, a servi de cadre ? Tu l'as lu ?' L'homme n'était sensible qu'aux pages mouillées des femmes. C'était étonnant, sa surexcitation d'étalon ! Hop ! Il a pris par mon arrière-temple sinueux, puis par le boulevard de maman. En moins d'une heure, il a égrené, au total, douze notes vaginales et anales¹²¹.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 276.

¹¹⁹ *Ibidem.*, p. 276.

¹²⁰ Tchak, Sami, *Hermína*, *op. cit.*, p. 326.

¹²¹ *Ibid.*, p. 327.

Les deux femmes sont complètement soumises et avec délectation d'ailleurs à la « surexcitation » du Mexicain Antonio Pinga. En aucun cas, elles ne se refusent à ses sollicitations. Un remontant sexuel a été nécessaire pour parvenir à la performance d'égrener « *au total, douze notes vaginales et anales.* »

Ainsi en va-t-il assez souvent chez bon nombre de personnages de Sami Tchak. D'où leur amour affirmé et inconditionnel pour les corps, en tant qu'ils les appréhendent selon la formule de Jean Baudrillard, « *comme un gisement à exploiter pour en faire surgir les signes visibles du bonheur*¹²² », lequel bonheur tend à n'être accessible que dans ce *plus-de-jouir* pourvoyeur du plaisir illimité. Quoi qu'il en soit, le corps fonctionne dans le récit comme un symbole appelé à devenir le lieu d'accomplissement par excellence des fantasmes orgiastiques, ainsi que le suggère le discours suivant tenu par Heberto :

*Heberto ne trouvait rien de plus érotique qu'une grosse femme aux cuisses exsudant cette bave savonneuse, une obèse qui dégage une forte odeur de bête sauvage, qui n'accepte pas la discrétion, étale donc tout, accroche le regard et le dirige dans toutes les sinuosités de son corps, n'autorise pas que le regard la gomme, occupe entièrement son espace et incite à l'orgie collective dans la mesure où elle en a pour tout le monde*¹²³.

Si Heberto affectionne les grosses femmes c'est parce qu'elles possèdent selon lui un corps qui incite à l'accomplissement des orgies afin d'apaiser cette « *grande faim au bas [de son] ventre*¹²⁴ » qui le tiraille et tiraille tous ceux qui, comme lui, sont des intempérants.

Cette faim du bas ventre dont parle ce personnage qui ne trouverait son apaisement qu'au cœur des ébats sexuels collectifs se donne également à voir dans l'œuvre de Sony Labou Tansi à travers un imaginaire dans lequel foisonne des scènes pouvant être perçues elles aussi comme des orgies. Toutefois, c'est l'occasion pour nous de préciser que cette notion d'orgie et sa réalité chez l'écrivain congolais n'apparaissent pas avec la même densité que chez Sami Tchak. La critique a souvent analysée son « déploiement » dans la diégèse comme un acte subversif visant à rabaisser et partant à égratigner la figure du potentat postcolonial. C'est la position que défend Boniface Mongo-Mboussa dans un article intitulé, « Sony Labou Tansi et l'écriture du corps : la subversion par le bas », où recourant aux termes bakhtiniens de « *bas matériel et corporel* », il soutient que l'écrivain congolais serait un « *fils spirituel de Rabelais*¹²⁵ », en ce sens qu'il « *opère un renversement identique à celui de Rabelais, mais placé dans le contexte congolais des années 70 où le marxisme est l'idéologie*

¹²² Baudrillard, Jean, *La Société de consommation*, op. cit., p. 203.

¹²³ Tchak, Sami, *Hermína*, op. cit., p. 81.

¹²⁴ Tchak, Sami, *Le Paradis des chiots*, Paris, Mercure de France, 2006, p. 68.

¹²⁵ Mongo-Mboussa, Boniface, « Sony Labou Tansi et l'écriture du corps : la subversion par le bas », in *Africultures*, article n°1 du zoom Sony Labou Tansi : une parole engageante, publié le 31 mai 1999. Article consulté en ligne sur le site : <http://africultures.com/sony-labou-tansi-et-lecriture-du-corps-la-subversion-par-le-bas-880>, le 4 mars 2019 à 17:34.

*officielle du pays*¹²⁶ ». Les occurrences sexuelles développées dans son œuvre induisent, à en croire Boniface Mongo-Mboussa, une certaine poétique de la subversion fondée sur des « *orgies gargantuesques donnant lieu à des naissances carnavalesques*¹²⁷ ». C'est ce que le critique s'empresse de préciser dans un autre article publié dans la revue *Notre Librairie*. Cependant, pour Mongo-Mboussa, cette résurgence du carnavalesque dans l'esthétique du romancier congolais, trouverait également, une de ses sources profondes dans « *le fondement Kongo* » :

*On notera l'influence du théâtre traditionnel kongo dans l'écriture carnavalesque des romans de Sony Labou Tansi. Cet apport se situe d'abord sur le plan de la théâtralité qui se dégage de ses textes narratifs. Elle réside en plus dans les vertus de ce théâtre, à savoir la désacralisation, la grande place accordée au corps et à la nourriture, la participation du peuple, le travestissement, le dédoublement et l'effacement des différences sociales (pendant la durée du spectacle), qui sont par ailleurs présentes dans les romans de l'écrivain congolais. Or, lorsqu'on compare ces vertus du théâtre traditionnel kongo, à celles du carnavalesque, on s'aperçoit qu'il existe des similitudes frappantes entre ces deux modes d'expression*¹²⁸.

Ainsi, Sony Labou Tansi puiserait son imagination du carnavalesque au sein même des traditions magico-anthropologiques de l'univers congolais. Cette culture alors en œuvre dans la fiction de l'écrivain, manifeste, d'après Boniface Mongo-Mboussa, un type de carnavalesque singulier dénommé « *matanga*¹²⁹ », « *inséparable [qu'il est] de la cosmogonie Kongo* », pour reprendre une expression de Jean-Michel Devésa. Une interprétation similaire a été proposée par Daniel Matokot dans *Le Rire carnavalesque dans les romans de Sony Labou Tansi*, lequel texte expose une réflexion qui, dans le sillage de Mikhaïl Bakhtine, appréhende le corps dans les romans de Sony Labou Tansi comme « *le point d'intersection de la verticalité et de l'horizontalité*¹³⁰ », c'est-à-dire un système qui postulerait « *l'inversion de l'ordre établi qui rabaisse le pouvoir du plus fort et affirme l'autorité du plus faible*¹³¹ ».

Nous voudrions en ce qui nous concerne interpréter les quelques scènes d'orgies dans les romans de Sony Labou Tansi comme un des traits définissant la psychologie intempérante de ses personnages hédonistes. Le cas du Guide Jean-Cœur-de-Pierre, personnage chez qui « *[l]'amusement et le plaisir étaient le propre même [de son] être*¹³² », l'illustre à merveille. En effet, dans *La Vie et demie*, le narrateur peint la copulation orgiaque télévisée de ce

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Mongo-Mboussa, Boniface, « Deux approches de la sexualité dans le roman congolais : Henri Lopes et Sony Labou Tansi », *op. cit.*, p. 67.

¹²⁸ Mongo-Mboussa, Boniface, « Sony Labou Tansi : la question du bas matériel et corporel », in *Présence francophone*, n° 66, 2006, p. 134-146.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 138.

¹³⁰ Matokot, Daniel, *Le Rire carnavalesque dans les romans de Sony Labou Tansi*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 41.

¹³¹ *Ibid.*, p. 45.

¹³² Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *op. cit.*, p. 146.

personnage avec près d'une cinquantaine de femmes vierges, cet « événement » insolite étant appelé à se répéter tout au long de son règne :

On fit entrer cinquante vierges choisies parmi les plus belles du pays, fraîchement baignées, massées, parfumées ; elles avaient toutes un teint de métal chauffé à blanc, le ventre moite, les hanches bien équipées, abondantes de corps et de gestes, farouches depuis les cheveux jusqu'à la pointe des orteils. Toutes étaient de ces corps qui ventent dans la mémoire des mâles¹³³.

Tout dans ce passage suggère la dimension érotique des corps pris dans une copulation orgiaque. On s'aperçoit que les vierges n'ont pas été choisies au hasard. On peut déjà même envisager l'intensité du coït à partir de certains adjectifs qualifiant la singularité de leur beauté : c'est parce qu'elles sont « *abondantes de corps* » et « *farouches* » qu'elles constituent des partenaires idéales. Disposant à cet effet d'une pléthore de corps voués à la satisfaction de son désir intempérant, Jean-Cœur-de-Pierre peut se vautrer dans la licence :

On déshabilla les vierges, on les coucha sur le lit dont le numéro correspondait à celui écrit sur le ventre juste au-dessus du nombril. Le guide portait le numéro 1, les vierges étaient numérotées de 2 à 51. Jean-Cœur-de-Pierre but une sève que son père lui aurait recommandée et commença sa retraite. Il accomplit son premier tour de lit en trois heures vingt-six minutes et douze secondes¹³⁴.

La ressemblance est frappante entre Jean-Cœur-de-Pierre et Antonio Pinga du roman *Hermina*, lequel a dû boire un aphrodisiaque pour mieux satisfaire les attentes sexuelles de Djamilia et de sa maman. Certes la page de Sony Labou Tansi ne renseigne pas directement sur la prestation des cinquante vierges, néanmoins l'on peut présager que l'usage de la « sève » par Jean-Cœur-de-Pierre rentre dans le cadre d'un souci de performance. Et le texte est prolixe à ce sujet, puisqu'il relève avec minutie l'endurance du président. On sait par exemple que ce dernier a « [accompli] son premier tour de lit en trois heures vingt-six minutes et douze secondes ». Cette précision laisse supposer l'appétit vorace et insatiable du guide. D'ailleurs, Babou Diène pense que la disgrâce politique du Guide se lit peu ou prou « à travers son appétit sexuel poussé à l'extrême¹³⁵ ».

Des trois romans de Sony Labou Tansi retenus pour cette étude, seul *La Vie et demie* présente ce motif des orgies sexuelles. En revanche, dans son œuvre foisonnent les scènes d'orgies alimentaires gargantuesques. Cette remarque n'est pas indifférente surtout lorsque l'on sait que la scène orgiaque ne se résume pas qu'à la représentation de l'élément sexuel, comme l'a rappelé Lucienne Frappier-Mazur dans son *Sade et l'écriture de l'orgie* :

La scène de l'orgie se définit comme la représentation d'une action collective centrée sur l'excès – sexuel, alimentaire, langagier – et la confusion : mêlée des

¹³³ *Ibid.*, p. 147.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 47-48.

¹³⁵ Diène, Babou, *Henri Lopes et Sony Labou Tansi : Immersion culturelle et écriture romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 124.

*corps, aliments hybrides, indistinction entre décor naturel et artificiel. L'orgie connote à la fois l'hybride, la répétition et l'équivalence, et elle constitue toujours une scène. La parodie, qui peut refléter l'admiration autant que la censure, se distingue des autres formes d'imitation par sa diction hétérogène*¹³⁶.

Tous les éléments constitutifs de la scène orgiaque évoqués par Lucienne Frappier-Mazur se retrouvent dans l'œuvre de Sony Labou Tansi. C'est le cas par exemple du colonel Martillimi Lopez qui voulant être plus proche de ses concitoyens savoure les mêmes plaisirs qu'eux en « [s'arrêtant] *pour manger et boire comme mange et boit [son] peuple*¹³⁷ », d'autant qu'il aime participer à de telles « bouffes » collectives. D'ailleurs le narrateur n'a pas manqué de relever ce détail, puisqu'il nous précise qu'« [a]près les grandes bouffes et les grandes beuveries où il se soûle à la manière de son peuple, il s'endort là, au milieu de la fête, dans un fauteuil, les mains sur la roupette¹³⁸ ». Il est intéressant de relever cette dialectique du plaisir en œuvre dans l'écriture de Sony Labou Tansi, laquelle instaure de surcroît une sorte de politisation de l'orgie par la présence et la participation de Martillimi Lopez. Dès lors, nous assistons à une fusion jouissive et grotesque du corps-politique et du corps-populaire engagés dans une même effusion. On est proche d'une carnavalisation de l'orgie au sens rabelaisien du terme, où parodie, rapport de pouvoir et fêtes populaires se trouvent entremêlés dans un corps identique, celui de l'orgie génératrice d'une poétique tout à la fois de l'homogène et de l'hétérogène dans l'usage des plaisirs.

En revanche chez Sami Tchak, l'orgie sexuelle est reine. L'écrivain offre à ses lecteurs une description minutieuse de cette pratique au douzième chapitre de *Fille de Mexico*, où Djibril Nawo (alias Djibo) y est saisi en plein extase :

*Djibo, maintenant pris dans les flammes de la jeunesse déchaînée, avait oublié la poétesse Gamboa. La vie était là qui ne demandait qu'à être vécue, qui ne demandait qu'à être croquée avant qu'elle ne se charge de croquée tout le monde. Pourquoi refuser de se fondre dans les délires collectifs des sens ? [...] Il avait choisi le camp du plaisir et le plaisir aussi l'avait choisi cette nuit-là. C'était le paradis. Les images des films de Nagisa Oshima, Les Plaisirs de la chair, L'Empire des sens, le submergèrent, elles tombaient du toit comme des flocons de neige et recouvraient leur corps à tous les quatre dans la cuisine, alors que dans le salon, le poète, revigoré par cette nuit d'orgie, reprenait pied au cœur de la vie, loin de ses soucis de santé et d'argent*¹³⁹.

Ce passage confirme l'enjeu narratif des orgies dans le roman de Sami Tchak. La plupart des protagonistes qui déambulent dans la diégèse sont des intempérants, d'où la facilité quasi déconcertante avec laquelle ils semblent se gaver de sexe. Or, en raison de leurs désirs, ils ne trouvent satisfaction, - du moins on peut le penser, mais rien dans les textes ne l'assure -,

¹³⁶ Frappier-Mazur, Lucienne, *Sade et l'écriture de l'orgie*, Paris, Nathan, 1991, p. 6.

¹³⁷ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, op. cit., p. 12.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 49.

¹³⁹ Tchak, Sami, *Filles de Mexico*, op. cit., p. 158.

que dans une extrême pluralité, comme si le bonheur n'était atteignable pour eux que de la sorte. Une séquence de ce genre est agencée dans *Place des fêtes* à travers l'aveu du narrateur qui relate avec entrain les nombreux ébats sexuels collectifs auxquels s'adonnait la maman d'un de ses amis qui avait fini par se suicider car, « à cause de l'indiscrétion de [son camarade], il avait su que sa maman descendait à la cave avec trois jeunes hommes qui la prenaient ensemble¹⁴⁰ ». Voici ce qu'il affirme à propos de cette femme :

[...] sa maman s'offrait des partouzes, mine de rien. C'étaient des choses qu'elle faisait souvent dans les hôtels et dans les cabines des sex-shops de Pigalle où elle sortait de son spacieux soutien-gorge ses énormes seins et de son caleçon aussi ample qu'un boubou son monumental derrière. Elle ouvrait ses grosses cuisses d'éléphante pour se prendre les hommes en hurlant. Elle, jamais, elle n'en avait assez d'hommes, et elle, même un inconnu, elle le prenait pourvu qu'il dise oui. Il semble que cette femme, c'est la plus chienne de la cité, contrairement aux apparences¹⁴¹.

Avec ce passage, aux intempérants, tout porte à croire que ces parties de sexe collectif leur sont totalement bénéfiques, en ce sens qu'elles sont l'occasion pour eux de célébrer une « sensualité débridée¹⁴² », de l'assumer et, à certains égards, de la revendiquer. L'amour avec plusieurs partenaires permet à cette mère, d'une part, d'éprouver des plaisirs intenses et, d'autre part, d'apaiser sa « fringale » sexuelle. C'est la raison pour laquelle chez le personnage tchakien le plaisir des sens l'emporte largement sur le sentiment amoureux. Cette interprétation n'est pas sans rappeler les allégations de Denis de Rougemont qui, par le détour de la légende de Tristan et Iseut, soulève la question de la pratique du sexe sans amour au sein de la culture occidentale. En effet, Tristan et Iseut, véritables amants tragiques, languissent d'un amour paradoxal qui ne parvient jamais à les concilier. Certes, sous l'effet enchanteur du philtre qu'ils ont bu, lequel serait à l'origine de l'exaltation de leur passion, ces amants refusent de consommer les plaisirs corporels et ainsi se soustraire de l'emprise mortelle de l'élan qui enflamme leurs chairs. Dès lors, Tristan et Iseut basculent dans une sorte de célébration mystique de l'amour qui les entraîne à sublimer et à diviniser le Désir au détriment de l'objet de cet amour (le corps) au prétexte qu'ils « ne s'aiment pas¹⁴³ ». S'établit ensuite une situation paradoxale entre les amants qui préfèrent aimer la passion laquelle s'apparente à la souffrance. Partant de ce qui précède, Denis de Rougemont soutient ceci :

[la] grande trouvaille des poètes de l'Europe, ce qui les distingue avant tout dans la littérature mondiale, ce qui exprime le plus profondément l'obsession de l'Européen : connaître à travers la douleur, c'est le secret du mythe de Tristan, l'amour-passion à la fois partagé et combattu, anxieux d'un bonheur qu'il repousse, magnifié par sa catastrophe, - l'amour réciproque malheureux¹⁴⁴.

¹⁴⁰ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 114.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 114-118.

¹⁴² Tchak, Sami, *Hermine*, op. cit., p. 47.

¹⁴³ De Rougemont, Denis, *L'Amour et l'Occident*, Coll. « 10/18 », Paris, Plon, 1972, p. 40.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 55.

Or, chez Sami Tchak, la relation amoureuse parvient toujours à exalter et sublimer les plaisirs corporels. C'est du moins ce que manifestent l'attitude des personnages face au désir de jouir. Somme toute, les amants tchakiens sont parvenus dans ces scènes d'orgie qui sexualisent le discours pour mettre en évidence la singularité d'un imaginaire littéraire postcolonial où les « *prescriptions du libertinage sont aussi des modèles d'écriture*¹⁴⁵ » à part entière. Tout se passe comme si, face à cette nouvelle « *économie psychique* » en œuvre dans le texte, qui donne à voir « *l'hybris* » des héros, seule cette écriture du « trop » charnel pouvait structurer les ressorts d'une littérarité authentique. Ainsi, l'on assiste chez Sony Labou Tansi et chez Sami Tchak à une certaine fusion dynamique entre la jouissance des héros romanesques et la jouissance du lecteur, générant au sens barthésien du terme un réel « *plaisir du texte* ».

Il faut préciser que ce genre de description orgiaque n'est pas nouveau en littérature francophone postcoloniale. Déjà, en 1969 l'écrivain malien Yambo Ouologuem¹⁴⁶ publiait sous le pseudonyme d'Utto Rudolf, *Les Mille et une bibles du sexe*, texte dans lequel des scènes de ce type occupent une place prépondérante, comme en témoigne l'extrait suivant qui relate avec verve les ébats sexuels audacieux du personnage d'Isabelle lors de la célébration de son mariage :

*Ce fut un silence, avec seulement les petits cris de la mariée comme des cris de grillon. Elle [Isabelle] continuait à se balancer sur ses jambes écartées par Josiane et Francine ; Jean lui disait tout bas des mots dont le sens importait peu, mais il l'embrassait sur la bouche ; des lèvres suçaient le vagin de la mariée nue ; des mains défirent son soutien-gorge, et l'amant de Josiane, sur un signe de Josiane, prit la femme en levrette, avant même qu'elle comprît ce qui se passait*¹⁴⁷.

Si, comme l'affirme Joseph Tonda, nous sommes entrés dans une société où la réalité ne se vit plus qu'à travers le paradigme des « seuils », du fait que les individus sont en permanence invités à adhérer à une sorte de philosophie hédoniste dont « *la jouissance sensitive et vertigineuse est le fin mot de ce cinéma du corps extrême où les images deviennent plus réelles que nature*¹⁴⁸ », le livre d'Ouologuem en est une des prémisses. Cette réalité culturelle trouve selon nous des échos dans l'imaginaire sexuel que représente la fiction francophone postcoloniale.

Cela étant, en plus des orgies, il convient aussi de noter que notre argumentation s'intéresse à la nudité corporelle en tant qu'elle se présente comme un motif accroissant l'excitation des sujets en proie à l'obsession d'une jouissance démesurée.

¹⁴⁵ Frappier-Mazur, Lucienne, *Sade et l'écriture de l'orgie*, op. cit., p. 179.

¹⁴⁶ Ouologuem, Yambo, *Les Mille et une bibles du sexe*, [1969], Paris, Vents d'ailleurs, [préface de Jean-Pierre Orban et Sami Tchak], 2015.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 42.

¹⁴⁸ Lipovetsky, Gilles et Serroy, Jean, *L'Écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, Seuil, 2007, p. 79.

I.3. La Mise en scène du corps nu : pour une poétique de l'intempérance

Le schème du corps nu est considérablement représenté dans les romans de notre corpus. Il est de toute évidence l'objet essentiel réduit à la « valeur d'échange » sexuelle entre les personnages, devenant selon une expression de Jean Baudrillard, un « *objet/signé*¹⁴⁹ » censé produire une attirance irrésistible. C'est à partir de lui que se structurent les relations charnelles dans les récits et peut-être dans la vie. En revanche, cette mise en scène romanesque paraît tout entière sous-tendue par ce que Mikhaïl Bakhtine a appelé « *le bas corporel* ». En ce sens, la métaphore de la nudité « *s'impose pour dévoiler le corps : [elle] devient, selon l'expression de Richard, 'l'enveloppe visible' conçue à partir de l'imaginaire, et qui conduit à la rêverie suggestive et au désir de l'autre*¹⁵⁰ ».

Dès lors, notre préoccupation majeure consiste à montrer que la perception de la nudité du bas matériel a pour effet d'amplifier ce commun désir intempérant. Ce qui bien entendu plonge les protagonistes dans « *une exubérance*¹⁵¹ » fantasmatique, comme si leur être était d'abord un être-pour-la-démésure, pour paraphraser le « *Desein* » heideggérien¹⁵². C'est ce qui explique pourquoi la perception de la nudité du bas corporel ainsi que des autres zones érogènes du corps (entre autres les seins) tendent à exercer une indéniable fascination sur les actants parce qu'elle est justement la « *métaphore inépuisable*¹⁵³ » du plaisir sexuel. Nous en voulons pour preuve le roman *Hermína* qui actualise cette logique dès son *incipit*. Le narrateur y décrit une jeune fille de seize ans, Hermína, en train de s'habiller pour se rendre à l'école. Cependant, en se focalisant sur un détail, la relation « exhibe » le fantasme d'Heberto :

Avant qu'Heberto ne sonnât, elle était en train de s'enduire le corps de crème, assise nue sur une chaise bleue, son soutien-gorge et son slip rouge au bord dentelé jetés dans un fauteuil. Elle savait pourtant qu'Heberto allait monter, c'était elle-même qui, à la demande de son père, lui avait passé un coup de fil. Quand il était entré dans le salon, il avait vu dans le fauteuil le slip et le soutien-gorge d'Hermína (elle s'était assise en face de lui en croisant les cuisses et en souriant aimablement. Elle avait des ongles vernis)¹⁵⁴.

¹⁴⁹ Baudrillard, Jean, *La Société de consommation*, op. cit., p. 211.

¹⁵⁰ Kouakou, Jean-Marie, *La Pensée de Sony Labou Tansi*, op. cit., p. 39.

¹⁵¹ Baudrillard, Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, op. cit., p. 157.

¹⁵² Nous faisons allusion à la définition de la mort que propose le philosophe allemand Martin Heidegger dans son ouvrage *Être et temps*, qui conçoit l'homme comme potentiellement un « être-pour-la-mort ». Nous nous inspirons de cette définition dans son appréhension littérale, pour saisir l'être des personnages intempérants dans notre corpus comme manifestement un « être-pour-la-démésure ». Car nous constatons que les protagonistes décrits dans les romans de Sony Labou Tansi ainsi que ceux de Sami Tchak sont d'abord et avant tout des individus aimant outrancièrement les plaisirs de la chair.

¹⁵³ Baudrillard, Jean, *La Société de consommation*, op. cit., p. 203.

¹⁵⁴ Tchak, Sami, *Hermína*, op. cit., p. 12-13.

Tout dans cet extrait insiste sur des détails qui suggèrent une mise en scène de la nudité. En effet, le narrateur hétérodiégétique¹⁵⁵ insiste sur la description des vêtements intimes de l'adolescente, lesquels semblent avoir été volontairement posés sur le fauteuil nonobstant le fait qu'Hermina savait qu'Heberto viendrait. Cette réalité trahit dès lors l'intention plus ou moins manifeste de celle-ci d'attirer l'attention de son hôte en lui signalant qu'elle n'a aucun sous-vêtement sous sa « *petite robe noire* ». Ce qui d'emblée informe les lecteurs au sujet de « *l'exubérance* » fantasmatique qui va accueillir Heberto Prada, lequel est un écrivain qui peine à trouver l'inspiration pour rédiger un roman s'inspirant « *de la vie de Santiago, le vieux pêcheur* » (lequel n'est pas sans similitudes avec l'univers romanesque du *Vieil homme et la mer* d'Ernest Hemingway). Heberto loue un studio situé au rez-de-chaussée de la villa des Martinez, un couple vivant avec Hermina, leur fille unique (sur qui se portent tous les fantasmes d'Heberto dès les premiers jours de leur rencontre et alors qu'elle n'est qu'une pré-adolescente « *12 ans* »). À partir de cet instant, Heberto est obsédé par la beauté de cette jeune femme - celle qui à seize ans détenait déjà un charme au-delà de « *tous les mots*¹⁵⁶ », à en croire ces propres déclarations.

Une autre scène du roman expose l'émoi suscité par le rêve de voir la nudité d'Hermina. N'ayant pas le courage de lui avouer sa passion, Heberto se réfugie dans l'imaginaire par le truchement de l'écriture. Car, après avoir compris que cette jeune fille était sa « muse », il redéfinit en profondeur son projet littéraire, pour au gré de ses pulsions et de ses obsessions concevoir un roman titré *Hermina*, du nom même de celle qui le tourmente avec sa nudité capiteuse mentalement projetée. Ainsi, ce qui échoue à s'accomplir dans le réel est possible dans le monde de l'art et de l'imagination, sphère où il la contemple dans tous ses états :

*- Ne détourne pas la conversation, tu veux ? Si tu te crois capable de sonner 12, prouve-le-moi. J'ai de quoi te mettre à l'épreuve. Juste à ce moment, une adolescente, qui vivait à l'hôtel avec le Bulgare depuis son arrivée, apparut sur l'escalier, portant une petite robe noire sous laquelle on devinait qu'elle n'avait rien. Tous les hommes se levèrent pour la regarder, bouche bée. C'était à cause d'elle qu'ils étaient là. Tous habitaient dans les parages de l'hôtel et ne dormaient plus depuis deux semaines, parce que la jeune femme qui était en train de descendre l'escalier vivait ses orgasmes avec des grondements de tonnerre qui duraient au moins quatre heures*¹⁵⁷.

Ce passage est présenté comme participant de la seule imagination de l'écrivain Heberto. Ayant le souci d'éviter toute ambiguïté, le narrateur pose qu'il s'agit bien de la « *(suite du texte*

¹⁵⁵ Nous empruntons cette notion à Gérard Genette qui l'emploie dans *Figures III*, pour désigner « *le statut du narrateur [...] qui raconte des histoires d'où [il] est généralement absent* », donnant l'impression de tout connaître sur l'histoire et la psychologie des personnages. Gérard Genette désigne également cette instance omnisciente par le terme « *narrateur au second degré* » (*op. cit.*, p. 254-256).

¹⁵⁶ Tchak, Sami, *Hermina*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 71.

écrit par Heberto Prada, une partie de son futur roman)¹⁵⁸ ». En principe, la scène se déroule dans un univers onirique où Hermina et Heberto se rejoignent dans un hôtel pour faire l'amour. Admiratif du corps-sexe d'Hermina et de ce qu'ils imaginent de lui, les hommes sont dans un état quasi hypnotique quand celle-ci, telle une fée, apparaît, endossant immédiatement la fonction d'exprimer métonymiquement la promesse d'un plaisir torride. Elle est en soi une figure de l'excès vivant « *ses orgasmes avec de grondement de tonnerre* ».

Ce motif de la nudité et des transports qu'il provoque réapparaît avec Chingareno, amant de Nora, lorsqu'il suit par curiosité Samuel à l'hôtel afin de contempler les photos nues que ce dernier détient :

[...] il vint à l'hôtel pour regarder avec fascination les photos. 'Jamais œil humain n'a vu un corps aussi sublime, j'en suis sûr. Regarde-moi ces seins, hein ! Les plus beaux de l'île, il n'y a pas de doute là-dessus, nous sommes bien d'accord, hein, Samuel ?' Et ses mains tremblaient. 'Bonne idée de garder les bottes noires et les manchettes bleues pour faire des photos de nu. C'est tout elle ça !'¹⁵⁹

L'image du corps-sexe nu subjugué tant les héros intempérants pour qui elle représente « *le phantasme de l'érotique*¹⁶⁰ », susceptible en cela de codifier toutes les fonctionnalités de la sensualité du corps en matière de demande charnelle, d'où la mise en regard constante de « [...] *cette redondance de la nudité-signé, qui travaille à restituer le corps comme phantasme* [...]»¹⁶¹ ».

Le roman *L'État honteux* de Sony Labou Tansi fournit maints exemples analogues à celui-ci.

Une scène attire particulièrement notre attention, il s'agit de celle évoquant le bouleversement émotionnel de Martillimi Lopez après avoir vu le corps-sexe nu d'une jeune femme capturée par des tirailleurs :

Et Dieu de Maman Nationale qu'est-ce que je vois ? Cette gamine aussi ? Non non et non : une si délicieuse créature, mais pour quelle raison maman ? Non non et non ! Cette colère qui, nous l'avons tous vu, gonflait sa hernie tomba très vite et approche ça voir, ma fille, comment mais comment une fille de vingt ans même pas, avec un corps comme vous l'avez là, juteux comme tout, avec des hanches Dieu de ma mère nationale ah je ne réalise pas, des seins charnus à ce point, une gamine qui devrait enfermer tous les hommes au fond de son rêve, emprisonner tous les hommes dans le vertige de ses formes et la magie de ses reins¹⁶².

Tout le vocabulaire du dictateur Martillimi Lopez fait l'apologie des formes physiques, le plongeant ainsi selon la formule de Franck Evrard, dans l'« [...] *ivresse des sens*¹⁶³ ». Comme

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 70.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 140.

¹⁶⁰ Baudrillard, Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, op. cit., p. 172.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 173.

¹⁶² Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, op. cit., p. 26.

¹⁶³ Evrard, Franck, *La Littérature érotique ou l'écriture du plaisir*, Toulouse, Edition Milan, 2003, p. 6.

on peut le voir, la prosographie¹⁶⁴ qu'il en fait se focalise sur les zones érogènes du corps féminin censées stimuler le désir sexuel des hommes. La posture évocatrice adoptée par Martillimi Lopez se trouve encadrée par une fonction synesthétique¹⁶⁵, qui associe le plaisir au blason de la femme désirée de sorte à maximiser les affectations sensorielles visant à procurer une grande sensation de plaisir. La célébration de la beauté de ce corps nu active « *l'organisation génitale masculine*¹⁶⁶ ». Le regard joue un rôle essentiel dans cette dynamique d'usage de plaisir dans la mesure où il est la faculté qui permet de jauger et d'apprécier le « *coefficient charnel* » du bas corps. Ainsi, plus la nudité invite au « *vertige des formes* », plus l'obsession du désir sexuel et la volonté de le satisfaire sont grandes. Aussi, Martillimi Lopez semble-t-il « embarqué » par la frénésie charnelle que provoque sur lui ce « *corps si simple, [...] corps si complet, dosé comme celui des anges, voulu, un corps finalement apeurant parce [qu']on ne sait même pas où il commence et où il finit*¹⁶⁷ ». Car la nudité aperçue du corps déclenche un dithyrambe :

*Et regardez mais regardez donc comme c'est beau sa poupe, c'est beau comme un feu de camp. Cette beauté énerve mes cuisses, ah mes frères. Il plonge sa large main dans sa braguette pour calmer sa musette kaki : tiens-toi tranquille, nous faisons la politique. Mais 'elle nationale' n'entend pas le conseil de son maître, elle couleuvre, elle coule, elle pue à cause de cette nudité qu'on me présente toute faite*¹⁶⁸.

Comme on peut le remarquer, la semi-prosographie insiste plus sur les organes génitaux. D'ailleurs, Martillimi Lopez dit lui-même que ses cuisses s'énervent « *à cause de cette nudité qu'on [lui] présente toute faite* », et qui lui inflige un ébranlement total des sens au point qu'il devient instinctif, comme si son sexe agissait indépendamment de sa propre volonté, parce que doté d'une « *subjectivité [et d'une] agentivité*¹⁶⁹ » propre. La personnification « *tiens-toi tranquille* » en témoigne. Mais comme on peut s'y attendre, ce dernier « *n'entend pas le conseil de son maître* », car le pouvoir de l'objet qui le sollicite est si grand qu'il n'a d'autre solution que d'exploser dans cette sorte d'exubérance éjaculatoire : « *elle coule* », nous dit Martillimi Lopez. C'est pourquoi à certains moments les personnages sonyens vont jusqu'à

¹⁶⁴ La prosographie en littérature désigne la description physique d'un personnage. Son opposée est l'éthopée qui renvoie à la description psychologique du personnage (en privilégiant leurs coutumes, leurs mœurs et leurs passions).

¹⁶⁵ La synesthésie est une figure de style fondée sur la sollicitation de plusieurs sens dans un énoncé. Dans le cas qui nous concerne, à propos de la description que fait le personnage Martillimi Lopez, la synesthésie est présente à partir des adjectifs comme « *juteux* » et « *des seins charnus* » qui renvoient au goût (la langue) et à la vue (les yeux). Il s'agit d'un imaginaire qui conçoit la femme comme un objet de consommation sexuelle au même titre que les aliments.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 8.

¹⁶⁷ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, op. cit., p. 28.

¹⁶⁸ *Ibidem.*, p. 28.

¹⁶⁹ Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial*, op. cit., p. 10.

redouter purement la vue de la nudité du corps-sexe à cause de cette sensation de chavirement qui les guette.

Une scène de *L'Anté-peuple* semble correspondre à ce schéma. Après avoir contemplé au bord d'un fleuve la semi-nudité d'une dénommée Rita, Dadou est submergé par un « vertige charnel¹⁷⁰ ». Conscient du danger potentiel qu'il encourt face à elle, il se résout à fuir mais c'est sans compter sur les manières extrêmement engageantes de la jeune femme :

Ne partez pas, dit-elle, vous aller m'aider à soulever la cuvette. Elle restait en soutien gorge et slip de bain. Dadou n'osait plus la regarder. C'est con le cœur de l'homme. C'est con son vrombissement ; con sa marche sur la route des univers. Pour la première fois depuis des années, Dadou eut peur de son cœur, de ses pieds, de ses mains, du chemin, de la vie. Rita nageait comme un rêve de bronze dans les eaux furieuse du Congo. Le fleuve, ici, on l'appelait Congo, là-bas Zaïre. Mais tout cela venait de la bêtise des hommes. Elle lui jeta de l'eau qui alla jusque dans son cœur. Dadou contempla ce corps mystérieux qui le ramenait à la surface du monde et de la vie, qui riait, qui dépassait la frontière des corps pour se répandre dans le rêve ; elle vint s'asseoir à côté de lui¹⁷¹.

Dadou frissonne en présence de ce corps à moitié nu. Rita n'est pourtant seulement qu'en « soutien-gorge » et en « slip de bain », néanmoins Dadou n'ose pas regarder la jeune femme. Il sait bien au fond de lui que le corps dénudé est générateur d'images érotiques prédisposant à l'exubérance et aux excès, en conséquence capables de faire dépasser les limites du corps. Dadou en est complètement bouleversé :

Elle [Rita] se dilatait d'enthousiasme, de beauté aussi. Cette dose de chair, cela faisait des années que Dadou ne l'avait pas prise. Elle l'enivrait. Et autour de lui tout était devenu liquide : les pierres, les arbres, les cabanes, le ciel et les deux rives. Tout fondait. La première dose du monde, prise dans un verre qui s'appelait Rita. La première résurrection. Le premier chemin de retour¹⁷².

La contemplation de la nudité du corps-sexe féminin provoque des étourdissements analogues à ceux de l'alcool. Dadou se trouve dans un état sensoriel de quasi-ébrüeté où tout semble se dissoudre. Mais sa perception ne présente pas que des inconvénients, elle possède des effets positifs puisque la supposée résurrection de Dadou n'advient qu'après cette expérience. Toutefois il s'agit, faut-il le préciser, d'une résurrection au plaisir sexuel : les nombreuses péripéties auxquelles Dadou a été confronté (les membres de sa famille ont été décimés par la vindicte populaire) l'ont précipité dans les limbes obscurs de « l'autre monde¹⁷³ » ; or, avec et après cette vision troublante, Dadou redevient cet être de désir qu'il fut avant « le commencement des douleurs¹⁷⁴ ». Voilà pourquoi le narrateur dit que Dadou revient à la vie

¹⁷⁰ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, op. cit., p. 137.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 138-139.

¹⁷² *Ibid.*, p. 139.

¹⁷³ Sony Labou Tansi, *L'Autre monde : écrits inédits*, Paris, Revue Noire, 1997. Textes choisis et édité par Martin-Granel, Nicolas et Tilliette, Bruno.

¹⁷⁴ Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, Paris, Seuil, 1995.

après avoir ingurgité, des yeux, cette bonne « *dose de chair* », celle de la semi-nudité de Rita. Il est à noter que, dans sa poésie, Sony Labou Tansi n'a pas manqué de chanter cette explosion sensorielle, songeant à se perdre dans un vaste univers peuplé de nudités des corps-sexes féminines :

*Une fille désordonnée n'a pas caché
Son sein :
Voici que je songe à des forêts de seins
Nus -
à des prairies de femmes
à des plaines de nudité féminine -¹⁷⁵*

Un imaginaire similaire est à l'œuvre dans *Place des fêtes* de Sami Tchak. En effet, la mise en scène du corps-sexe nu y occupe une place prépondérante. Les personnages de cette narration sont même « bousculés » dans un registre beaucoup plus érotique. Ainsi, la découverte de la nudité de sa petite sœur, plus que tout autre chose, captive le regard du personnage-narrateur dans le récit, le conduisant à la désirer :

Un jour, ma petite sœur cadette de deux ans, celle que tous les garçons de la cité tiraient déjà, celle que les gens appelaient la nympho, celle-là donc et moi, nous nous étions retrouvés seuls à la maison. Elle revenait de la douche, presque nue, parce que, dans la famille, c'était elle la plus impudique, elle pouvait se balader toute nue devant tout le monde. Mais là, elle avait noué autour des reins une petite serviette qui ne lui faisait pas tout le tour. Ses seins étaient nus. Il fallait voir ses seins, gros et beaux. Les cheveux de ma petite sœur, abondants, étaient mouillés. Elle ne m'avait pas regardé, elle était entrée dans la chambre et avait repoussé la porte derrière elle. J'hésitais, mais mon envie devenait violente¹⁷⁶.

Dans le récit du narrateur, l'adjectif au féminin « *nue* » apparaît à trois reprises. C'est lui qui oriente le regard et coordonne le déploiement de l'information. On apprend que cette petite sœur était la plus hédoniste de la famille. Malgré son jeune âge elle aimait consommer les plaisirs corporels et d'ailleurs, selon son grand frère, « *tous les garçons de la cité [la] tiraient déjà* ». Aussi, pour qui la connaît, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'elle circule dans une quasi-nudité devant son frère. Ce qui est nettement plus scabreux, c'est l'insistance de celui-ci à décrire les organes et les parties intimes du corps de sa sœur, responsable de cette envie sordide qui fait enfler sa chair, même si, ainsi que le suggère Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte*, « *[l]’endroit le plus érotique d’un corps n’est-t-il pas là où le vêtement baille ?¹⁷⁷* » Ses traits se confondent tout d'abord avec ses reins, vus qu'elle portait « *une petite serviette qui ne lui faisait pas tout le tour* » ; puis ses seins qui sont voluptueusement décrits comme étant « *gros et beau* ». Ces deux qualificatifs renseignent le lecteur sur le pouvoir érotique du corps-

¹⁷⁵ Sony Labou Tansi, *Vers au vinaigre*, in *Sony Labou Tansi. Poèmes*, Paris, CNRS Éditions, 2015, p. 158. Édition critique coordonnée par Riffard, Claire et Martin-Granel, Nicolas, en collaboration avec Gahungu, Céline.

¹⁷⁶ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, *op. cit.*, p. 153.

¹⁷⁷ Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 17.

sexe ainsi que ses séductions. Conséquemment, moult images se condensent dans le psychisme vacillant du frère, augmentant par la même occasion ses fantasmes les plus pervers, avant de fouler au pied le tabou de l'inceste :

Je m'étais levé et, le cœur battant très fort, j'avais poussé la porte de la chambre. Là, ma petite sœur était nue, baissée, en train de s'enduire le corps de crème. Elle ne réagit pas quand elle me vit entrer. Elle continuait à s'enduire le corps de crème comme si de rien n'était. Je m'approchai d'elle et je la touchai. Ma queue était raide comme une barre de chocolat. Je touchai ma frangine sur les fesses. Elle ne disait rien. Alors, je l'obligeai à me faire face. Elle fut docile, je la pris à pleine bouche et notre baiser fut tellement sensuel que nous nous retrouvâmes dans le lit de papa et maman, le plus large¹⁷⁸.

La dimension synesthétique est dominante dans ce passage et suggère l'intensité du désir. Ce qui est remarquable, c'est l'attitude soumise de la petite sœur, qui donne l'impression d'être entièrement d'accord avec les sollicitations sexuelles incestueuses dont elle est l'objet de la part de son frère. Est-il spécieux, en vertu de sa docilité, de discerner dans son comportement une certaine volonté de copuler avec son frère ? C'est comme si en montrant leur corps-sexe dévoilé, les personnages féminins voulaient réveiller chez leur vis-à-vis le penchant secret enfoui au plus profond de leur être, la chair appelant la chair.

Une autre scène du roman, celle qui raconte l'expérience du narrateur devant la nudité de sa mère, conforte ce sentiment.

Cette dernière a pleinement intégré les valeurs de liberté qu'octroie son nouveau pays d'accueil (France), puisqu'en été, - confie le personnage conteur - « [m]aman était habillée comme une petite fille, j'allais dire comme les jeunes et jolies que l'on voit couchées les seins nus aux Buttes-Chaumont et qui prennent un orgasme de soleil¹⁷⁹ ». Il n'est pas anodin que son fils la compare à ces jeunes filles aux seins nus qui se prélassent au soleil, on sent bien qu'il juge ces femmes leur prêtant des mœurs légères et désapprouve d'autant plus sa génitrice :

Maman avait une petite robe noire et je voyais ses cuisses parfois jusqu'à la naissance de ses fesses quand le vent la taquinait et soulevait la robe. Elle avait un tring blanc. Au niveau des seins, la robe les laissait à nu aux deux tiers. Et c'était comme des papayes sauvages au sommet d'une haute montagne¹⁸⁰.

Tout dans cette scène est fait pour exciter les regards des passants, à cause de cette « dialectique du caché et du montré¹⁸¹ ». Cette prosographie est tellement attrayante qu'on peut imaginer le plaisir que prend le personnage-narrateur à regarder sa mère dans ses tenues affriolantes. Chez les intempérants le goût immodéré de l'acte sexuel constitue un mode de

¹⁷⁸ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 153.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 73.

¹⁸⁰ *Ibidem.*, p. 73.

¹⁸¹ Évrard, Franck, *La Littérature érotique*, op. cit., p. 18.

reconnaissance, un signe de ralliement, le ressort de leur vie intérieure et intime, aussi la nudité leur apparaît comme le vecteur d'un « *nouvel ordre sexuel qui impose la dictature de l'orgasme et l'aboutissement complet de l'acte*¹⁸² ». Ce paradigme n'est pas sans rappeler les réflexions élaborées par les philosophes Alain Finkielkraut et Pascal Bruckner, dans leur condamnation de la « dictature de l'orgasme » :

[...] *technologie de la jouissance qui traite les organes comme des machines techniques agencées en vue d'un rendement, qui systématise et rationalise les formes fondamentales de la volupté et produit le désir génital comme un nouvel impératif catégorique*¹⁸³.

D'après ces auteurs, la « *révolution sexuelle* » plutôt que d'avoir favorisé une libération sexuelle « *dans la sphère sociopolitique ou symbolique*¹⁸⁴ » occidentale, aurait à plusieurs égards, généré ce qu'ils ont appelé « *le nouveau désordre amoureux*¹⁸⁵ ». Certes, il ne s'agit pas pour nous de « plaquer » leurs analyses sur roman de Sami Tchak. Leurs positions idéologiques sont contextuelles voire situationnelles d'un imaginaire sociohistorique bien marqué (*Le nouveau désordre amoureux* paraît en 1977, c'est-à-dire neuf ans après mai 68 ; de plus, leurs réflexions semblent occulter un pan non moins important de cette révolution : la libération de la parole des femmes revendiquant une déconstruction radicale du discours *hétéronormatif* masculin et de leur vision essentialiste de la féminité¹⁸⁶, d'une part, et la visibilité de plus en plus marquée des minorités sexuelles, d'autre part). En revanche, nous leur empruntons le constat selon lequel « *le désir génital* » serait diffusé dans les imaginaires culturels occidentaux « *comme un nouvel impératif catégorique* » pour rendre plus compréhensible la mise en scène du motif de la nudité du corps dans les textes de notre corpus, notamment en envisageant l'effet fantasmatique que sa vue produit sur les personnages, lequel est appuyé par les propos du narrateur de *Place des fêtes* :

*Il y avait autour de maman une telle ambiance que je ne pus me retenir parce qu'il faisait chaud et qu'avant de sortir, quand j'étais dans la salle d'eau, j'avais vu maman toute nue en train de s'enduire le corps de crème et qu'au lieu d'être gênée elle m'avait demandé de lui huiler le dos et les épaules. Elle s'était baissée et j'étais derrière elle, collé à ses grosses fesses nues, les yeux fermés et le cœur battant comme un tambour. Toutes ces images et la chaleur m'avait encouragé à poser mes questions*¹⁸⁷.

La nudité du corps, *a fortiori* celui de la mère, crée des images dans la mémoire de celui qui le contemple, lesquelles images finissent par prédisposer le personnage à être assailli par des

¹⁸² *Ibid.*, p. 11.

¹⁸³ Bruckner, Pascal et Finkielkraut, Alain, *Le Nouveau Désordre amoureux*, Paris, Points, 1997, p. 9.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 10.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸⁶ Allusion faite à de Beauvoir, Simone, *Le Deuxième sexe - tome 1, Les faits et les mythes*, Coll. « Folio essais », Paris, Gallimard, [1949] 2003.

¹⁸⁷ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, *op. cit.*, p. 73.

fantasmes. Ainsi du narrateur qui avoue avoir connu une érection à force d'écouter les confidences sensuelles de celle-ci : « [m]on corps intime s'enragea et je rougis de honte¹⁸⁸ ». De même pense-t-on aux propos tenus par Djibril Nawo dans *Fille de Mexico* lorsqu'il évoque son euphorie sensorielle due à la vue de la nudité du bas corporel féminin :

Celles qui étaient debout contre les poteaux électriques, celles qui étaient assises sur des tabourets, la jupe ou la robe retroussée de manière à permettre aux regards de se faufiler jusque dans les coulisses du corps, celles qui étaient ivres, toutes riaient de moi. Mais moi aussi je les bouffais sans modération des yeux et me retrouvais si gonflé de leurs chairs et de leurs sourires que j'en venais à oublier qu'un jour je répondrais présent à la convocation de la mort. Je me sentais éternel grâce à mes désirs tendus¹⁸⁹.

Tel un voyeuriste, Djibril Nawo raconte l'extase qu'il éprouve après avoir luttiné « *les coulisses du corps* » des femmes de joie au point de s'en trouver « *gonflé de leurs chairs* ». Cette scène qui se déroule dans un bar ne manque pas de mettre en perspective la nudité féminine qui finit par inonder de fantasmes le passant qui la contemple. Ainsi, bouffer « *sans modération des yeux* » les corps capiteux de femmes semble devenu le passe-temps favori des personnages masculins dans le texte. Djibril Nawo, décrivant justement les intentions non moins obscènes de la Mexicaine Adela, le souligne nettement :

Eh ben, Adela, tu seras la première Mexicaine à la planter en toi. Les rires fusèrent de partout, même Adela, plus légère qu'une feuille dans le vent, malgré son gros ventre, crut nécessaire de se rouler par terre, écartant les cuisses pour laisser voir son slip rouge dont une partie se perdait entre ses génitales lèvres pulpeuses. Tu vois ce que fait la cochonne ? dit Pepe en riant lui aussi comme un fou¹⁹⁰.

La focalisation du narrateur oriente le regard vers un seul foyer majeur : les parties génitales du personnage Adela. Loin d'être rare, ce genre de situation foisonne dans notre corpus, cette omniprésence étant symptomatique de ce qui trame l'imaginaire des intempérants.

I.4. Du génitocentrisme¹⁹¹ ou la toute-puissance du vagin et du phallus dans l'imaginaire des personnages intempérants

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 81.

¹⁸⁹ Tchak, Sami, *Filles de Mexico*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 69.

¹⁹¹ Bruckner, Pascal et Finkielkraut, Alain, *Le Nouveau Désordre amoureux*, *op. cit.*, p. 61. (Le *génitocentrisme* tel qu'envisagé par les deux philosophes français désigne un mode de discours social qui fait l'apologie des organes génitaux en tant qu'ils sont les emblèmes majeurs de la jouissance sexuelle. Qu'il s'agisse du discours érotique privilégiant le langage allusif pour désigner « *à l'aide d'équivalents corporels* » les organes génitaux, ou bien du discours pornographique qui « *est le refus délibéré de tout équivalent* », l'on constate que ces derniers investissent, au-delà du contraste, « *le même génitocentrisme forcené qui se perpétue à travers les deux langages* ». Nous allons en ce qui nous concerne souscrire à cette réflexion pour montrer que tout l'imaginaire des personnages dits intempérants est de part en part saturé de cette logique qui envisage la génitalité comme le paradigme d'épanchement de tous leurs fantasmes sexuels. Autrement dit, il n'y a pas de jouissance possible en

Les romans étudiés montrent qu'à plusieurs reprises, les personnages intempérants vantent leurs avoirs génitaux. Comme s'ils étaient les objets radicaux d'accès à la jouissance perçue, pour l'occasion, comme la condition euphorique de leur être. En effet, plus les personnages jouissent de leur sexe, plus ils manifestent le sentiment d'être heureux. Le sexe devient l'élément autour duquel s'organise tous les rituels d'usage des plaisirs charnels, exposant de fait les protagonistes à une certaine tyrannie du sexuel. D'un roman à l'autre, cette sorte d'« *incitation à jouir* » coûte que coûte, revient avec une insistance manifeste, donnant à voir une écriture romanesque profondément parsemée par une omniprésence du coït. De plus, cette félicité suprême des héros qui semble du coup dépendre du besoin de jouissance suffit à expliquer la hantise des personnages pour les plaisirs corporels. Ainsi, l'épanchement éjaculatoire et le désir de s'incorporer la verge deviennent, d'emblée, deux imaginaires qui semblent saturer leur psychologie. Du reste, ils se présentent comme une condition de la décharge du désir charnel. En ce sens, tout porte à croire que les personnages « *ne jouissent que pour faire taire en eux leur appétit de plaisir*¹⁹² ».

L'appréhension des pratiques des plaisirs corporels représentés dans les romans du corpus ne pouvant faire l'économie de leur étude, l'on a subdivisé cette partie en trois sous-sections afin de mieux apprécier la valeur et le fonctionnement narratif des imaginaires sexuels en cours dans les textes de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak.

a- Le Culte du pénis-objet ou la philosophie du « je bande, donc je suis »

L'univers symbolique dans lequel Sony Labou Tansi et Sami Tchak font évoluer leurs personnages semble de part en part investi par des imaginaires qui tendent à sacraliser et « fétichiser » l'organe génital masculin. Nous avons ainsi constamment affaire à des scènes « *qui accordent une place éminente à la verge dans les procédures de symbolisation de la vie, du pouvoir et du plaisir*¹⁹³ ». De ce point de vue, le protagoniste intempérant n'est pas loin d'être un avatar du potentat postcolonial dont la vie psychique reposerait « *sur une praxie de la jouissance* » comme en témoigne cet extrait de *Sortir de la grande nuit* :

*Sa mise en forme, sa mise en œuvre et sa mise en sens sont largement opérées sur le mode d'une érection infinie. La communauté politique s'est toujours voulue, avant tout, l'équivalent d'une société des hommes ou, plus précisément, des vieillards. Son effigie a toujours été la verge en érection. On peut d'ailleurs dire que l'ensemble de sa vie psychique s'est toujours organisé autour de l'événement qu'est le gonflement de l'organe viril*¹⁹⁴.

dehors de l'investissement des sexes (phallus et vagin). D'où cette sorte d'allégeance presque dévotionnelle à l'élément génital, dont ils font montre tout au long de leur trajectoire diégétique.

¹⁹² *Ibid.*, p. 35.

¹⁹³ Mbembe, Achille, *Sortir de la grande nuit*, op. cit., p. 216.

¹⁹⁴ *Ibidem.*, p. 216.

Au demeurant, l'on retrouve un imaginaire identique chez les personnages intempérants pour qui l'existence se trouve rattachée à l'érection spectaculaire et grotesque du pénis. Ce d'autant plus qu'ils semblent évoluer dans un monde de la consommation démesurée des plaisirs et qu'elle est en passe de devenir « *la seule valeur d'échange authentique, celle qui, partagée entre tous, édifie d'emblée le véritable*¹⁹⁵ » consensus « [d]es satisfactions sensorielles », pour emprunter la formule de Robert Muchembled dans *L'Orgasme et l'Occident*¹⁹⁶. C'est la raison pour laquelle la perte de la virilité, fût-elle provisoire, semble menacer l'intégrité physique et symbolique du personnage. Il n'y a qu'à voir, à cet égard, le cas du Guide Providentiel dans *La Vie et demie* qui vit un calvaire à cause du spectre de Martial qui l'empêche de coïter avec Chaïdana qu'il vient d'épouser. Malgré « *son énorme machine de procréation taillée à la manière de celle des gens de son clan*¹⁹⁷ », ce personnage connaît l'impuissance à chaque fois qu'il est sur le point de faire l'amour :

*Il bandait tropicalement, mais sur le lit où s'était tropicalement jeté, ses yeux encore embués de vapeur de champagne providentiel, ses premières caresses rencontrèrent non le corps formel de sa femme, mais simplement le haut du corps de Martial saignant noir et frais sur son linge de noce. Il en devint malheureux et retomba dans son vieil air de supplication*¹⁹⁸.

Le sens que revêt l'expression « *bandait tropicalement* » est celui d'une certaine apothéose génitale. On devine ainsi l'euphorie du Guide en sachant son membre viril très en forme, la quantité (et le degré) des plaisirs dépendant de la qualité de l'érection. Or il devient très « *malheureux* » en voyant le haut du corps de Martial à la place de son épouse. Si la virilité est vécue comme une source de bonheur, c'est parce qu'elle est, d'après la formule d'Achille Mbembe, « *le moment au cours duquel le potentat redouble sa taille et se projette lui-même au-delà de ses limites*¹⁹⁹ ». En fait, cette disposition centrée sur l'hégémonie de la virilité trahit son extrême vulnérabilité. Son adversaire Martial l'a compris. C'est la raison pour laquelle il le combat à partir du « lieu » où se condense son capital symbolique, c'est-à-dire son organe d'éjaculation. Le problème auquel le Guide est confronté est si crucial qu'il en vient à user de tous les moyens dans le but de retrouver son érection :

Le Guide Providentiel était fou de ce corps mais ses 'tropicalités' ne répondaient pas à l'appel de leur maître. Il alla prendre une nouvelle gamme de remontants - dernier recours qu'un Pygmée lui avait révélé des années auparavant. C'étaient sept feuilles et douze radicelles infusées dans de la bière de haricots. Les tropicalités de Son Excellence répondirent vigoureusement, comme si, d'un moment à l'autre, elles allaient quitter leur patrie. Chaïdana attendait, mais dès que le Guide Providentiel la touchait, le haut du corps de Martial remplissait les

¹⁹⁵ Bruckner, Pascal, et Finkielkraut, Alain, *Le Nouveau Désordre amoureux*, op. cit., p. 41.

¹⁹⁶ Muchembled, Robert, *L'Orgasme et l'Occident. Une histoire du plaisir du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2005, p. 13.

¹⁹⁷ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 54-55.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 55.

¹⁹⁹ Mbembe, Achille, *De la postcolonie*, op. cit., p. XXII.

yeux du guide, qu'il les ouvrît ou qu'il les fermât, il en devenait impuissant sur le coup²⁰⁰.

Le comportement du guide prouve que les personnages intempérants évoluent dans un univers où la plénitude de l'être dépend entièrement de la capacité à se mettre en érection. Car c'est un monde dans lequel la consommation excessive de la chair est le principe symbolique qui régit la vie psychique des protagonistes. À cet effet, les femmes ne considèrent ni ne reconnaissent le « degré charnel » des sujets mâles que parce qu'ils sont capables d'une érection vigoureuse. C'est ce que considère Ateba dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala, lorsqu'elle dit vouloir « *entam[er] la chanson de l'homme qui veut que sa valeur se reconnaisse à la longueur de son sexe et sa qualité à l'absence du prépuce²⁰¹* ». Une telle assignation de la valeur de la masculinité fondée sur la taille du pénis explique la peur qui gagne les personnages masculins lorsqu'ils perçoivent chez eux des signes d'impuissance. Puisqu'ils se définissent comme des « machines » de jouissance, ils redoutent au plus haut point l'affaiblissement de l'excitabilité génitale, ce qui manifeste un imaginaire induisant la violence sexuelle et la domination des femmes. Il ne s'agit pas seulement de cette forme de violence quotidienne qui affecte le fonctionnement des couples (empoignades et autres oppressions conjugales et domestiques) - mais celle plus subtile qui encense la virilité mythique de l'homme noir par et dans laquelle se met en scène le dispositif patriarcal africain. Dans *La Sexualité féminine en Afrique*, Sami Tchak fournit de précieuses informations susceptibles d'éclairer notre lanterne au sujet des ressorts symboliques de ce qui pourrait s'apparenter à un conflit intersexuel au cours duquel la verge triomphante devrait nécessairement remporter la bataille :

Au Togo et au Burkina Faso, des anecdotes des plus drôles circulent par exemple sur les Djerma du Niger. Ils auraient un pouvoir magique pour augmenter à volonté les dimensions de leur organe génital. Ainsi, pour punir des femmes qui les auraient humiliés, auraient-ils la possibilité de faire s'allonger infiniment leur sexe pour que celui-ci, en entrant par les voies génitales, ressorte par la bouche de la victime. Cette image traduit aussi une méconnaissance de l'anatomie humaine, puisqu'elle laisse croire que les voies génitales ouvrent directement sur les voies digestives jusqu'à la bouche. Mais mieux, elle traduit deux choses importantes. Premièrement, le désir de beaucoup d'hommes de posséder un organe génital imposant et leur souffrance devant l'impossibilité de modifier les mesures de la nature. Deuxièmement, la conviction masculine que par un organe génital d'une certaine envergure, il est plus facile de répondre aux besoins sexuels des femmes et de les dominer en même temps²⁰².

Il est particulièrement intéressant de voir avec quel engouement l'économie pornographique néolibérale s'est ruée sur ce mythe de la possession du « gros pénis » pour obtenir une

²⁰⁰ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 55-56.

²⁰¹ Beyala, Calixthe, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock, 1987, p. 31.

²⁰² Tchak, Sami, *La Sexualité féminine en Afrique*, op. cit., p. 152-153.

rentabilité économique autour de ce fantasme. Aujourd'hui, il existe sur le marché global des aphrodisiaques et des produits supposés augmenter le membre viril et sa puissance. Nous ne sommes pas en train de dire que le capitalisme global a emprunté ce mythe chez les Africains pour l'imposer à la planète tout entière. Et que l'objectif des hommes voulant grossir leur organe est de punir sexuellement les femmes. Ce que nous voulons souligner, c'est le penchant qu'ont les structures économiques néolibérales à générer des profits énormes en vendant aux individus des symboles induits par leurs imaginaires. Force est de constater que, de nos jours, le souci d'obtenir un phallus d'envergure est devenu une préoccupation mondiale dans et pour l'imaginaire sexuel des hommes, ces derniers dépensant d'importantes sommes d'argent dans l'espoir de devenir des « dieux du coït » et d'ainsi élargir leur phallus et de corriger ce qu'ils estiment être à leur endroit une anomalie de la nature.

Ces conceptions transparaissent dans *La Vie et demie* quand le personnage du Guide Providentiel, déterminé à administrer « *une gifle intérieure* » à sa femme, n'hésite pas à recourir aux aphrodisiaques afin de pallier le dysfonctionnement de sa verge, d'où son « [...] *obsession de régénération d'une virilité déclinante par le biais de concoctions et de toutes sortes d'écorces*²⁰³ ». Cependant tous ses efforts sont voués à l'échec puisque cette spectaculaire érection qu'attendait généreusement Chaïdana se solde par une infirmité chronique qui « *devait durer deux ans pleins*²⁰⁴ », au point que celle-ci « *était convaincue que le Guide Providentiel n'était qu'un pauvre guignol d'impuissant*²⁰⁵ ». On comprend pourquoi les intempérants redoutent ce moment de néantisation symbolique de soi auprès de la gent féminine : c'est vraisemblablement sur ce terrain qu'a lieu la guerre des sexes. Cela explique également pourquoi les femmes des romans de Sony Labou Tansi proclament allègrement leur aptitude à l'endurance, infligeant une défaite cuisante au dispositif patriarcal, étant donné que face à la femme, le phallus ne triomphe jamais tout à fait.

Cet imaginaire littéraire innerve aussi le roman *Place des fêtes* de Sami Tchak. Dans ce texte, le personnage-narrateur accable son père, page après page, des méchancetés les plus inimaginables à cause de son impuissance sexuelle. Pour ce fils insolent, la valeur d'un homme se mesure au gonflement de son pénis :

Parfois, les amants, sur un signal de nous inconnu, débarquaient à la maison. Maman qui nous prenait pour des prunes feignait de se fâcher en les voyant, alors qu'au fond d'elle, elle était heureuse de sentir le parfum de leurs queues dont elle était folle dingue. Tout le monde la voyait faire, car, pour en faire, elle en faisait, maman, vois-tu ? Enfin, cela n'a même plus d'importance aujourd'hui, n'est-ce pas, papa ? Mais, écoute, tu ne peux plus baiser ! Tu n'existes plus par la queue ! Alors, qu'est-ce que ça peut te faire que maman mette son derrière et ses seins

²⁰³ Mbembe, Achille, *De la postcolonie*, op. cit., p. XXVI.

²⁰⁴ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 56.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 56.

dans un distributeur automatique des supermarchés ? Cela ne te regarde plus, papa. Tu n'existes plus par la queue, toi²⁰⁶ !

L'érection est par conséquent la preuve que l'homme « existe » et « compte » : chez les personnages intempérants l'émission spermatique est le point focal des références symboliques majeurs. C'est le propre d'une société textuelle où les structures de subjectivcation et le lien social sont entièrement rattachés au principe de la « décharge ». Cette configuration de l'imaginaire social n'est pas sans rappeler l'univers diégétique des romans de Sade. On retrouve en effet un emploi fort illustratif du verbe « décharger » dans la bouche du libertin Dolmancé, lorsque ce dernier s'adresse à son élève Eugénie :

Eh bien ! Tu vois, Eugénie, après une pollution plus ou moins longue, les glandes séminales se gonflent et finissent par exhaler une liqueur dont l'écoulement plonge la femme dans le transport le plus délicieux. Cela s'appelle décharger, quand ta bonne amie le voudra je te ferai voir de quelle manière plus énergique et plus impérieuse cette même opération se fait dans les hommes²⁰⁷.

D'emblée, chez le héros de Sade, la décharge séminale est l'opération qui atteste de la dimension jouissive des situations relatées. Pareille disposition se retrouve dans la prose tchakienne. Elle témoigne d'une similaire injonction à la jouissance.

Ce propos, bien qu'évoquant une certaine vision de l'usage des plaisirs spécifique aux personnages de Sade, semble obéir à une logique qui pourrait s'appliquer à notre réflexion parce qu'il pourrait être également à l'œuvre au sein des structures imaginaires de la société postcoloniale, par le fait de la globalisation des industries culturelles (Internet, télévision, cinéma, etc.), qui « planétarise » les logiques de la consommation des plaisirs corporels promue par le capitalisme néolibéral. Ainsi, on a comme affaire à un « *nouveau monde qui se caractérise d'être en quelque sorte devenu post-pornographique²⁰⁸* ». Car, au sein de cette nouvelle société, l'excitation et la jouissance généralisées des corps sont en passe d'ériger un vaste marché mondial, aux entourures quasi divines²⁰⁹, voué à la commercialisation des

²⁰⁶ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 55.

²⁰⁷ Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 22.

²⁰⁸ Dufour, Dany-Robert, *La Cité perverse*, op. cit., p. 15.

²⁰⁹ Allusion faite au titre fort évocateur de Dany-Robert Dufour *Le Divin Marché*. D'après l'auteur, la révolution culturelle néolibérale serait en train d'instaurer une nouvelle religion qui, supplantant l'ancienne basée sur la castration et l'interdit, « *laisse la bride sur le coup : plus de régulations morales, laisser faire. Bref, nous serions tombés sous la dépendance d'un nouveau dieu un peu sadien sur les bords, le Divin Marché, qui nous dirait : « Jouissez !* » (Dufour, Dany-Robert, *Le Divin Marché*, op. cit., p. 20). C'est cette disposition que s'emploie à démontrer notre thèse. Car les œuvres que nous étudions décrivent la sémiologie de ce nouveau mythe qui entend faire du dérèglement des sens une religion planétaire. Et nous verrons à cet effet dans la deuxième partie de notre thèse, consacrée à l'espace, que la Cité représentée par les fictions de Sami Tchak et de Sony Labou Tansi, renvoie en tout état de cause à une Cité obscène qui ordonne aux actants de jouir sans entrave.

pulsions²¹⁰. C'est ce constat qui a conduit le psychanalyste Charles Melman à entrevoir l'émergence d'une « *nouvelle économie psychique* » organisée par « *l'exhibition [publique] de la jouissance*²¹¹ ». Au demeurant, ce à quoi on assiste au sein des imaginaires consuméristes, c'est le « *passage d'une économie du désir à une économie de la jouissance*²¹² ». Autrement dit, l'effusion amoureuse ne s'exprime plus par la dialectique du désir mais bien par celle du besoin, d'où l'établissement de cette sorte de tyrannie de la chair qui sape les usages des plaisirs. Il n'est plus imaginable aujourd'hui d'ouvrir un roman à succès²¹³, sans « se heurter » à des héros spécifiquement portés à l'*hybris* (démensure) dans leur rapport au plaisir sexuel. Ainsi, tous les ressorts de ce nouvel imaginaire littéraire qui fait l'apologie d'une certaine exposition pornographique de la chair nous permettent de proposer l'hypothèse selon laquelle un pan non négligeable de la culture postcoloniale se caractériserait par l'exhibition d'un *libéralisme sexuel*, au point même où l'on peut parler de *libéralisme sexuel postcolonial*²¹⁴.

²¹⁰ Le philosophe Dany-Robert Dufour s'arc-boutant sur les travaux de l'économiste Adam Smith (*La Richesse des nations*, Paris, Flammarion, 1991) fait valoir que le « *libéralisme, c'est d'abord cela : la libération des passions/pulsions* » (*Le Divin Marché*, op. cit., p. 373).

²¹¹ Melman, Charles, *L'Homme sans gravité, Jouir à tout prix, Entretiens avec Jean-Pierre Lebrun*, Paris, Denoël, 2005, p. 18-19.

²¹² *Ibid.*, p. 367.

²¹³ On peut par exemple citer le cas d'une auteure comme Christine Angot qui, dans la plupart de ses romans, présente sans fioriture le sexe et ses nombreuses déclinaisons sociales (homosexualité, lesbianisme, pornographie, etc.). Pour s'en convaincre, citons l'*incipit* d'un roman comme *Une semaine de vacances*, qui a fait un succès en librairie en atteignant la barre des 170.000 ventes. Son récit est une véritable symphonie pornographique qui, à défaut de représenter le désir par les artifices du langage, le présente comme dans un film X. Apprécions à cet effet le 'scénario' pornographique qui ouvre le texte : « *Il est assis sur la lunette en bois blanc des toilettes, la porte est restée entrouverte, il bande. Riant à l'intérieur de lui-même, il sort de son papier une tranche de jambon blanc qu'ils ont achetée à la supérette du village, et la place sur son sexe. Elle est dans le couloir, elle sort de la salle de bain, elle marche, elle prend la direction de la chambre pour s'habiller, il l'appelle, lui dit de pousser la porte. - Tu as pris ton petit déjeuner ce matin ? Tu as faim ? Tu ne veux pas un peu de jambon ? Elle s'agenouille devant lui, se met entre ses jambes qu'il a écartées pour la laisser s'installer, et elle saisit avec sa bouche un morceau de jambon, qu'elle mâche puis qu'elle avale. Il remet le reste de la tranche dans le papier, et lui demande d'aller chercher des clémentines dans la cuisine, de caresser son sexe avec ses lèvres, puis de déposer des quartiers dessus, en équilibre, de venir les chercher en lissant son membre, et en faisant glisser la membrane de peau mobile si possible jusqu'à la garde, en tout cas le plus profondément possible.* » (Angot, Christine, *Une Semaine de vacances*, Paris, Flammarion 2012, op. cit., p. 7-8). Comme on peut le voir, cette scène de Christine Angot [entre autres publications sur le thème de la sexualité chez cette auteure, nous suggérons au lecteur de lire *L'Inceste* paru en 1999], est travaillée par une sorte de logique pornographique qui coordonne avec minutie le système des ébats amoureux entre personnages. D'ailleurs, on ne s'étonne pas qu'on lui ait décerné le *Prix Sade* en 2012 pour ce roman, même si elle l'a refusé. En conséquence, lorsque le philosophe Dany-Robert Dufour dit que « *le porno se trouve amalgamé au monde officiel* » (Dufour, Dany-Robert, *La Cité perverse*, op. cit., p. 15), il a probablement en tête que la culture néolibérale a étendu ses tentacules dans tous les domaines de représentations sociales : Art, Cinéma, Politique, Publicité, etc. Ainsi, tous ces artefacts de la culture sont autant de médiums par le biais desquels, se mondialise l'imaginaire capitaliste qui prêche la jouissance charnelle comme condition ultime du bonheur et du bien-être de l'individu postmoderne. C'est la raison qui pousse à juste titre les spécialistes à reconnaître l'existence, au sein de nos sociétés mondialisées, d'un vaste marché de commercialisation des pulsions et des passions. (Melman, Charles, *L'Homme sans gravité, Jouir à tout prix*, op. cit., p. 17-33).

²¹⁴ Nous mettons la terminologie *libéralisme sexuel postcolonial* en italique, pour indiquer au lecteur que nous revendiquons la création de cette expression. Ce libéralisme sexuel promeut la libéralisation des passions en postcolonie, tout en modifiant la configuration des rapports au corps, au sexe, au plaisir, et

Pour en arriver à cette terminologie, nous nous sommes inspirés des travaux du socio-anthropologue Joseph Tonda. En effet, dès l'*incipit* de son *essai critique* (c'est l'auteur qui le souligne) intitulé *L'Impérialisme postcolonial, Critique de la société des éblouissements*, l'universitaire gabonais se propose d'étudier un impérialisme qui serait méconnu de la dox :

[...] *l'impérialisme postcolonial dont l'agentivité passe, par exemple, par les éblouissements des images-écrans d'une 'petite fille' ou d'une 'boule verte' vue par une initiée Bwiti²¹⁵, en regardant l'"écran' solaire. Il s'agit plus généralement des éblouissements des images-écrans de Nicki Minaj [...], Oussama Ben Laden, Johnny Chien Méchant (héros légendaire des guerres postcoloniales congolaises et centrafricaines), Nafissatou Diallo, DSK, Sarkozy [...], ainsi que des bombes sexuelles, des corps-PME (corps-Petites et moyennes entreprises) de Libreville [...], des corps-sexes d'autres stars, personnages, choses des empires coloniaux ou mentaux de la mondialisation néolibérale. Images et écrans, images-écrans, mais aussi images d'images, qui à la fois fascinent, séduisent, émerveillent, possèdent, obsèdent, oppressent, oppriment, hantent et en définitive colonisent l'imaginaire ou l'inconscient des individus et des groupes, non seulement en Afrique, mais aussi dans le monde euro-américain et ailleurs²¹⁶.*

Joseph Tonda suggère que la postcolonie est marquée par un temps mythique et pervers : celui notamment d'un impérialisme « *forgeant sa réputation dans les éblouissements de la jouissance des corps-sexes métonymiquement réduits à des biens matériels²¹⁷* ». De fait, celui-ci décèle dans la culture postcoloniale une certaine démocratisation insidieuse de la pornographie qui s'opère par le biais des écrans et autres dispositifs numériques (Internet, télévision, etc.). En conséquence, ces dispositifs « *écraniques* », véritables agents technoculturels de la mondialisation néolibérale, diffusent à longueur de journée, des images de *corps-sexes²¹⁸* chargées de fantasmes devant immanquablement conduire les

donc plus généralement de la culture de soi. Nous entrons de la sorte dans un temps mythique où la réalité quotidienne est configurée autour des éblouissements de la jouissance sensorielle. Au demeurant, c'est ce que donnent à voir les romans de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak. Notre premier chapitre expose sa manifestation, le deuxième chapitre quant à lui, analyse ses contradictions les plus intimes et les plus profondes.

²¹⁵ Le Bwiti est un culte initiatique gabonais qui permet à l'impétrant, par le biais de l'initiation, d'ouvrir son troisième œil, c'est-à-dire sa pleine conscience. Entre autres publications autour de cette métaphasique culturelle, on peut lire Bonhomme, J., *Le Miroir et le crâne. Parcours initiatique du Bwete Misoko (Gabon)*, Paris, CNRS édition/ Édition de la maison des sciences de l'homme, 2005 ; Fernandez, W., *Bwiti, An Ethnography of Religious in Africa*, Princeton, Princeton University Press, 1982 ; Chabloz, N., *Peaux blanche, racines noires. Le tourisme chamanique de l'Iboga au Gabon*, Louvain-la-Neuve/Paris, Academia/L'Harmattan, 2014, etc.

²¹⁶ Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial, op. cit.*, p. 9.

²¹⁷ p. 44.

²¹⁸ Qu'il s'agisse de la publicité ou bien des clips de musiques populaires, on constate une exposition publique des images de corps nus ou semi-nus. Tout se passe comme si les individus étaient métonymiquement réduits à des valeurs économiques représentées par les corps-sexes, lesquels sont destinés à fabriquer des fantasmes qui conduisent les téléspectateurs à la jouissance. L'on retrouve une belle réflexion dans cette perspective chez Joseph Tonda, qui étudie sous le paradigme de la foudre les rapports entre les images du corps-sexe de la chanteuse américaine Nicki Minaj et les téléspectateurs. « *En tant que telle, Nicki Minaj est une figure des obsessions, des possessions, des oppressions, des hantises des hommes et des femmes des sociétés de la globalisation/mondialisation. Contre les femmes, elle exerce ce que Stephen P. Reynat appelle la 'violence symbolique' en leur adressant le message : mince = 'sexy' ; grosse = 'vache'* ». Une violence qui, selon cet auteur, conduit

téléspectateurs à la jouissance illimitée. C'est dans cette perspective qu'il faut entendre le sociologue, lorsqu'il dit que le but ultime de cet impérialisme postcolonial est de coloniser l'inconscient des individus en irriguant leur imaginaire par des fantasmes qui parlent, excitent, envoûtent, pour enfin les transformer comme dans le système capitaliste, en de simple automates de la jouissance. L'on saisit mieux dans ce contexte, cette « *manifestation de la présence agissante dans le présent [postcolonial] d'un temps mythique caractérisé par la licence*²¹⁹ ». Laquelle temporalité entérine l'hypersexualisation mondiale des imaginaires culturels en réactivant la toute-puissance des libidos décrite par Saint-Augustin. C'est du moins la démonstration à laquelle s'astreint le philosophe Dany-Robert Dufour dans *La Cité perverse* :

*[...] on peut constater que deux concupiscences sur trois, prohibées comme telles par Augustin, sont vers 1700 déjà réhabilitées. Pascal a réhabilité dans la souffrance la libido sciendi liée à la passion de voir et de savoir. Ses successeurs (Nicole et Bayle) ont réhabilité la libido dominandi liée à la passion de s'enrichir et de posséder toujours plus, marqué par la pléonexie (l'avidité). Le Père de l'ancienne religion est donc déjà aux deux tiers mort. C'est Mandeville, on va le voir, qui assénera le troisième coup, le coup fatal. La route sera libre pour qu'un esprit conséquent se mette à imaginer ce que serait un monde caractérisé par la libéralisation totale des passions et des pulsions. Ce monde attend Sade*²²⁰.

Cette sorte de généalogie du libéralisme sexuel permet de saisir les métastases de l'idéologie capitaliste qui semble exhorter l'individu évoluant dans le monde globalisé, à penser d'abord à sa propre jouissance au détriment de celle des autres. Partant de toutes ces considérations épistémologiques, l'on peut affirmer que l'œuvre de Sade a été visionnaire, en ce sens qu'elle a décrit avec sagacité la métamorphose ultime de la philosophie libérale au sein des sociétés capitalistes occidentales. Celle-ci donnant lieu à la « *démocratisation de la jouissance de l'objet*²²¹ » :

*Dans nos démocraties ultralibérales, la fonction tyrannique se trouve démocratiquement répartie puisque chacun agit en fonction d'une intériorisation individuelle de la loi du marché, procédant d'une discréditation de toute instance tierce entre les individus, en recherche effrénée de satisfaction pulsionnelles que l'économie globale s'offre immédiatement à lui fournir. L'idéal sadien, 'être tyran', affecte alors le plus grand nombre, et la Cité devient perverse*²²².

*les femmes à éprouver une vraie crainte qui les pousse à se soumettre à 'de terribles régimes amaigrissants, et certaines d'entre elles meurent à cause de ces régimes'. Aux hommes, elle les fait vivre ailleurs chez eux, les transporte sur les territoires hétérotopiques de l'imaginaire, autrement dit, sur les seuils de la libido. Car, pour les femmes comme pour les hommes, Nicki Minaj est, comme beaucoup d'autres 'stars', une bombe sexuelle, un canon, objet de coups de foudre, et donc de transes, de transports, de transactions symboliques dans l'imaginaire, c'est-à-dire dans la réalité, notamment parce qu'elle est un produit de l'industrie capitaliste de l'imaginaire, qu'elle est un agent de fonction de la valeur. » (Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial*, op. cit., p. 132).*

²¹⁹ *Ibid.*, p. 93.

²²⁰ Dufour, Dany-Robert, *La Cité perverse*, op. cit., p. 100.

²²¹ *Ibid.*, p. 181.

²²² *Ibid.*, p. 385-386.

Précisons que notre but n'est pas ici de souscrire naïvement aux analyses idéologiques développées par ce philosophe. Cependant, un certain nombre de faits culturels et d'éléments évoqués par lui méritent d'être retenus en raison de leur pertinence. Force est d'admettre que le capitalisme mondial, par le biais des nouvelles technologies de l'information, a abouti à une « *sexduction généralisée*²²³ » des imaginaires, pour reprendre l'expression de Gilles Lipovetsky. C'est dans ce cadre culturel de la globalisation que nous situons notre emploi terminologique de *libéralisme sexuel postcolonial*. Car, depuis le dernier quart du XX^e siècle, on assiste à une modification culturelle profonde au sein des imaginaires littéraires postcoloniaux par le fait de la globalisation mondiale. Celle-ci donne à voir une réalité inédite qui représente des individus qui se définissent d'abord comme des êtres pour la jouissance. Tout se passe comme si la notion du bonheur était avant tout rattachée à l'expérience individuelle des plaisirs : la femme qui se déshabille pour palper les moindres recoins de son con, l'homme qui exhibe avec obscénité son phallus, le tout pour exprimer une certaine vision contemporaine du libéralisme sexuel. Ainsi, ce qui semble caractériser le roman africain postcolonial, c'est l'omniprésence au sein des structures narratives de scènes pornographiques mettant en lumière la volonté souveraine des personnages de pratiquer une sexualité licencieuse. Au point où l'on peut parler de la présence d'une certaine esthétique de l'obscénité sexuelle dans les littératures postcoloniales, laquelle est inhérente à « *l'ampleur de la mondialisation des industries du sexe*²²⁴ ».

D'ailleurs, la plupart des critiques de la culture postcoloniale insistent, à maints égards, sur la description de ce phénomène. Qu'il s'agisse de Joseph Tonda (*Le Souverain moderne. Le corps du pouvoir en Afrique centrale*²²⁵), d'Achille Mbembe (*Sortir de la grande nuit*) ou de Célestin Monga (*Nihilisme et négritude*), pour ne citer que ceux-là. Tous reconnaissent de façon presque unanime que l'ensemble des structures sociales aussi bien en Afrique que dans d'autres régions de la planète a connu une véritable recomposition épistémologique, résultante d'interaction culturelles issues de la globalisation. Celles-ci ont vu l'émergence d'une nouvelle configuration des imaginaires de soi qui offrent de plus en plus aux individus une pleine subjectivité dans les soins apportés au corps ainsi qu'à leurs pratiques sexuelles. « *Nombreux sont ceux qui vivent désormais en marge de ce qui, il y a encore peu, était considéré comme la norme. Tel est le cas de l'homosexualité*²²⁶. » Au demeurant, il faut le dire, la mondialisation

²²³ Lipovetsky, Gilles, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, p. 47.

²²⁴ Poulin, Richard, *La Mondialisation des industries du sexe. Prostitution, pornographie, traite des femmes et des enfants*, Paris, Éditions Imago, 2005, p. 7.

²²⁵ Tonda, Joseph, *Le Souverain moderne. Le corps du pouvoir en Afrique centrale*, Paris, Karthala, 2005.

²²⁶ Mbembe, Achille, *Sortir de la grande nuit, op. cit.*, p. 215.

néolibérale est une véritable temporalité qui fabrique les cultures du présent ainsi que celles du futur.

Ainsi, la sexualité fait maintenant partie, comme tous les autres objets de consommation, d'éléments d'échange privilégiés entre les femmes et les hommes au sein de la littérature postcoloniale qui semble exhorter les individus à obéir à ce commandement ultime : *Jouis!* En ce sens, nous situons notre réflexion dans le sillage des célèbres *Mythologies* écrites par Roland Barthes en 1957, lequel a étudié par le détour du mythe, « *la mystification qui transforme la culture petite-bourgeoise en nature universelle*²²⁷ ».

L'on retrouve également dans cette perspective la même structure mythologique au cœur de l'impérialisme postcolonial duquel découle ce *libéralisme sexuel*, parce qu'il est justement « *un impérialisme des possessions, des obsessions, des oppressions et des hantises de la valeur et de la libido qui administre leur colonialisme sur ce seuil que forme l'espace-temps de la vie quotidienne urbaine*²²⁸ ». La phase ultime de l'impérialisme postcolonial, du moins tel qu'on l'envisage sur le plan littéraire, est d'instituer une sorte de libéralisme sexuel, lequel invite les personnages à souscrire à une certaine philosophie du « libertinage », afin d'expérimenter leur être-au-monde dans l'ivresse charnelle la plus totale.

Si cette réflexion présente quelque pertinence, alors il convient d'admettre que le *libéralisme sexuel postcolonial* ne peut que nous plonger dans un monde marqué par la licence de laquelle découle une certaine mystification fantasmatique de la jouissance, parce qu'il contraint les individus, par le biais de ses dispositifs technoculturels, à participer au grand carnaval de la société de consommation qui prétend garantir la promesse d'une jouissance corporelle infinie. Et c'est bien cet imaginaire que l'on retrouve dans la fiction postcoloniale, en l'occurrence chez Sami Tchak et Sony Labou Tansi. Dès lors, les thèmes de l'idolâtrie du coït et de la fétichisation des organes génitaux au sein du roman postcolonial sont à inscrire dans le cadre de ces nouveaux imaginaires de soi qui se manifestent dans la quotidienneté d'un présent perpétuel à travers le motif de la spectacularisation de la chair sexualisée. Tous ces phénomènes anthropologiques structurant les usages globaux des plaisirs corporels sont les constituants culturels du *libéralisme sexuel postcolonial*.

Du reste, il y a dans le réel des rapports des actants aux plaisirs comme l'établissement d'un consensus qui coordonne le partage des jouissances sensorielles. C'est la raison pour laquelle la perte de la virilité masculine n'est aucunement tolérée par la multitude des femmes nymphomanes qui n'attendent que d'être apaisées. Dans ces conditions, perdre l'usage des avoires virils signifie purement et simplement, pour les mâles, la déchéance totale de leur capital symbolique et, partant, de leur valeur existentielle. L'on peut, dans une certaine mesure, comprendre l'attitude moqueuse du personnage-narrateur de *Place des fêtes* à l'égard de son

²²⁷ Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 7.

²²⁸ Tonda, Joseph, *L'impérialisme postcolonial*, op. cit., p. 119.

père. Au fond, c'est la loi de l'échange génital qui impose l'érection permanente dans cette société caractérisée par la démesure. Le temps de gloire qu'a connu ce père déchu est révolu, lui qui autrefois était un vrai étalon sexuel. Son fils n'a aucun scrupule de lui rappeler que « *le beau temps où tu pouvais faire le papillon chez toi là-bas. Fini le temps où tu pouvais, même ici, te payer le luxe de niquer tout ce qui avait une paire de lolos [...] Tu te vantais d'avoir des deuxièmes bureaux, des maîtresses célibataires ou mariées.*²²⁹ » Cette période glorieuse que le fils admire malgré lui n'est plus qu'un lointain souvenir depuis que son père ne bande plus. Dès lors, il est temps pour son géniteur de prendre la mesure de sa déchéance et de sortir de la société des vrais hommes, c'est-à-dire de ceux qui peuvent encore signer « *les femmes à l'encre de la queue*²³⁰ », pour reprendre l'expression du personnage Chingareno dans *Hermína*. Dans cette perspective, l'homme qui n'est plus capable de la moindre érection n'est plus ni moins qu'un être au « degré zéro », si l'on peut se permettre cette expression. Les paroles suivantes du narrateur de *Place des fêtes* accréditent cette assertion :

*Mais, pauvre papa, aujourd'hui, maman se moque de toi, ta chienne. Elle te met son sexe dans la gueule, mais tu n'as plus la force de lever ta queue de singe, pas même en songe. Et c'est à elle de te traiter d'allumette tombée dans l'eau. Une allumette, quand ça tombe dans l'eau, ça ne fait plus mouche, ça mouille comme un crapaud mort. Ça ne fait plus feu comme les armes des milices ou des soldats en guerre. Une queue-allumette mouillée, papa, ça pend comme une petite trompe inutile sur le corps d'un éléphanteau décédé à la suite de ses blessures. Papa, tu n'es plus qu'un vieux ratatiné qui ne battra même plus un moustique, vu que ta queue ne vaut plus un clou*²³¹.

L'enfant vient ainsi de prononcer la sentence finale à l'endroit de son père : il est temps pour ce dernier de quitter la scène des jouisseurs. Car, s'il n'est même plus capable de lever sa queue devant le sexe de sa femme, à quoi pourrait-il encore servir ? Par conséquent toutes les comparaisons qu'énonce le fils ne peuvent qu'être de nature à scander cette disqualification du père. Ce dernier est comparé à une « *allumette* » qui est tombée dans l'eau. Puis, le père est également comparé à un soldat qui possède une arme de guerre, mais ne peut guère s'en servir parce que cette arme est défectueuse. Dès lors, il est non seulement vulnérable face aux ennemis mais encore inutile. C'est la même image que le fils tente d'actualiser pour caractériser la mort symbolique de son papa impuissant, *alias* l'homme à la « *queue-allumette mouillée* ». Ainsi, le voici qui perd son identité au point d'être identifié à la défaite de son sexe. L'on dira même qu'avec son impuissance sexuelle cet individu rentre dans la catégorie des « *essoufflés de la braguette*²³² ».

²²⁹ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 54.

²³⁰ Tchak, Sami, *Hermína*, op. cit., p. 141.

²³¹ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 57.

²³² Bruckner, Pascal, et Finkielkraut, Alain, *Le Nouveau Désordre amoureux*, op. cit., p. 25.

En ce sens, il n'a plus d'importance aux yeux des autres mâles qui eux aussi ne sont pas à l'abri de cette catastrophe tant redoutée. Toutefois, il est possible de rapprocher cet acharnement du fils à détruire la figure paternelle avec un certain discours qui entérine sa mort dans l'univers symbolique de la société capitaliste néolibérale. En effet, dans son ouvrage *L'Homme sans gravité*, le psychanalyste Charles Melman, reprenant une idée lacanienne d'un désir nouer à la Loi, affirme que l'un des traits caractéristiques de ce qu'il appréhende comme une « *nouvelle économie psychique* » est justement la remise en question de la fonction paternelle. Cette levée symbolique de sa légitimité ne pouvait qu'installer l'enfant dans une position incestueuse qui lui ouvre alors le champ du jouir de tout à tout prix. D'après l'auteur, le vouloir jouir sans entrave et sans limite, en tant que principe par excellence guidant l'économie psychique de l'individu postmoderne, saccage conséquemment la réalisation classique du désir qui reposait sur l'interdit, par la sacralisation dans la société, de certaines structures symboliques (le fameux complexe d'Œdipe²³³), appelée à construire la socialisation de l'enfant. Ainsi, c'est parce que la culture capitaliste néolibérale empêche la fonction paternelle d'assumer pleinement le « *non du père*²³⁴ », que l'un (père) et l'autre (fils) sont comme obligés de jouer les mêmes rôles dans l'économie de la jouissance :

La fonction du père est de priver l'enfant de sa mère, et ainsi de l'introduire aux lois de l'échange ; au lieu de l'objet chéri, il devra composer plus tard avec un semblant. C'est cette opération qui prépare l'enfant à la vie sociale et à l'échange généralisé qui la constitue : qu'il s'agisse d'amour, donc, ou de travail. Mais le problème du père, aujourd'hui, c'est qu'il n'a plus d'autorité, de fonction de

²³³ Marie-Cécile Ortigues et Edmond Ortigues, après avoir expérimenté la pratique psychanalytique au Sénégal, ont conclu volontiers à l'universalité du complexe d'Œdipe, en montrant qu'il s'appliquait également sur le roman familial africain. Car, pour ces auteurs, « *le complexe d'Œdipe est universel dans l'humanité en tant qu'il définit les conditions minima de structure, en deçà desquelles on ne trouve plus que folie* » (Ortigues, Marie-Cécile et Ortigues, Edmond, *Œdipe africain*, Paris, L'Harmattan, [1966], 1984, p. 189) Nous ne sommes donc pas surpris de voir par exemple que, dans le roman *Place des fêtes* de Sami Tchak, l'enfant veut tuer symboliquement le père pour mieux lutiner la nudité de sa mère. À partir de cet instant, l'on ne peut que souscrire aux conclusions des psychanalystes, lorsqu'ils font valoir que « *[l]e complexe d'Œdipe est le problème de la sexualité infantile, et, dans toutes les sociétés, il n'est rien d'autre que cela. Le problème est partout le même, quelle que soit la manière de le résoudre : il consiste dans le fait que la différenciation sexuelle entre fille et garçon inscrit dans la vie émotionnelle une construction symbolique des rapports personnels, et que l'analyse de cette construction fait apparaître une base affective de l'éthique fondée sur le rapport de l'être humain à son origine. Telle est la situation problématique de l'enfance humaine. Tout le reste, tout ce qui se raconte dans les fantasmes n'est que réponse à cette situation problématique, la réponse étant variable suivant chaque individu (fût-ce à l'intérieur d'une même culture).* » (Ibid., p. 278-279). De même, Gilles Deleuze et Félix Guattari affirment qu'« *Œdipe est l'universel du désir, le produit de l'histoire universel* », *Capitalisme et schizophrénie 1, L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 323.

²³⁴ Le philosophe Dany-Robert Dufour parle d'un « *dérèglement postmoderne du surmoi* » qui est l'« *instance qui résulte d'une genèse sociale. Il procède du refus du père de céder à la pulsion incestueuse qui porte l'enfant vers la mère. Il résulte en somme du non du père... à condition toutefois que ce non l'emporte. Si ce non gagne la partie qui se joue entre pulsions égoïstes du père et celles de l'enfant, alors bien sûr, il se passe ce qui se passe quand le vainqueur d'une épreuve quelconque gagne la partie : il entaille d'un trait ou il signe de son nom le résultat afin que tous s'en souviennent. Le meilleur endroit ce sera en l'occurrence le corps de l'enfant qui sera entaillé pour qu'il n'oublie pas qu'il a perdu cette partie. Ces traces porteront alors la marque du nom de celui qui les a laissées, le père.* » (Le Divin Marché, op. cit., p. 379-380).

*référence. Il est seul et tout l'invite en quelque sorte à renoncer à sa fonction pour simplement participer à la fête. La figure paternelle est devenue anachronique*²³⁵.

Le caractère déchu de la fonction paternelle relevé par le psychanalyste ne doit pas être *stricto sensu* rattaché à son rôle biologique de reproduction. Cette déchéance est, en revanche, à situer pleinement sur un plan symbolique. Même si cependant, son éradication réelle est en passe de devenir un véritable programme politique dans certaines sociétés capitalistes néolibérales.

Aussi, plutôt que de stigmatiser « *l'émancipation féministe*²³⁶ », les hommes ont-ils intérêt à fédérer leur force à celle des femmes dans leur lutte citoyenne : la libération du corps de la femme entraîne inéluctablement celui de l'homme. L'un ne va pas sans l'autre, puisque tous deux sont soumis aux mêmes contrôles biopolitiques. Car, comme le rappelle si bien Virginie Despentes, la domination politique du corps des femmes, même si elle peut générer en apparence quelques avantages, occasionne toujours la confiscation du corps des hommes. Nous sommes bien malgré nous, embarqués dans ce « *temps de la corruption générale* », dont parlait Karl Marx, caractérisé par « *la vénalité universelle, ou, pour parler en termes d'économie politique, le temps où toute chose, morale ou physique, étant devenue valeur vénale, est portée au marché pour être appréciée à sa juste valeur*²³⁷ ».

Revenons au roman *Place des fêtes* de Sami Tchak dans lequel la fonction et la fiction paternelles se trouvent remises en cause par le narrateur. En effet, on constate que le « non du père » n'a pas pu triompher sur le « oui du fils » : le père a perdu ainsi la bataille symbolique des pulsions. Il n'a plus aucune emprise sur son rejeton. De plus, le fait que le fils ne veuille guère arborer le nom du père qu'il juge du reste bizarre, par le fait de ses origines africaines, accentue la déchéance symbolique de ce dernier. On peut au passage apprécier l'observation de Lacan, reprise par Dany-Robert Dufour, « *proférant que le non du père se conclut en nom du père. Ce nom du père peut être inscrit par des marques réelles comme dans la circoncision rituelle ou par des traces symboliques, une entaille dans la toute-puissance de l'enfant*²³⁸ ». Cette nouvelle société postcoloniale qui favorise le triomphe de l'enfant²³⁹ est en tout point de

²³⁵ Melman, Charles, *L'Homme sans gravité*, op. cit., p. 41-42.

²³⁶ Despentes, Virginie, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, p. 144-145 : « *Le féminisme est une révolution, pas un réaménagement des consignes marketing, pas une vague promotion de la fellation ou de l'échangisme, il n'est pas seulement question d'améliorer les salaires d'appoint. Le féminisme est une aventure collective, pour les femmes, pour les hommes, et pour les autres. Une révolution, bien en marche. Une vision du monde, un choix. Il ne s'agit pas d'opposer les petits avantages des femmes aux petits acquis des hommes, mais bien de tout foutre en l'air.* »

²³⁷ Marx, Karl, cité par Agacinsti, Sylviane, *L'Homme désincarné*, op. cit., p. 12-13.

²³⁸ Dufour, Dany-Robert, *Le Divin Marché*, op. cit., p. 380.

²³⁹ On songe évidemment aux ouvrages dont la narration est portée par des figures de l'enfance. Tout se passe comme si, une bonne part de la fiction postcoloniale faisait le requiem de la mort symbolique des adultes dans la société, au motif que ceux-ci ont échoué dans leur mission castratrice, au point où les enfants deviennent plus adultes que les parents. Ces derniers prennent la parole, parce que celle des adultes s'est éteinte, pour dire la dérégulation de la société. Pour un meilleur éclairage, on renvoie le

vue semblable, pour reprendre une terminologie psychanalytique, à un monde où le fils est simplement un « *incastré*²⁴⁰ ». Le philosophe Dufour nous donne, à cet effet, une clarification épistémologique sur cette position d'*incastrabilité* de l'enfance dans nos sociétés irriguées par la culture néolibérale :

Cela peut s'analyser comme la généralisation de ce que Freud appelait la perversion polymorphe de l'enfant, lequel n'a pas fait la rencontre conflictuelle avec le non du père, impliquant une réorganisation phallique du discours, marqué par le passage d'une économie de la jouissance à une économie du désir, puisque alors le mot s'interpose entre la pulsion et sa satisfaction. Ce n'est évidemment pas sans rapport avec la prédiction faite par Lacan en 1967 de l'apparition prochaine dans le monde d'un nouvel adulte qui ne serait autre qu'un 'enfant généralisé', autrement dit un pervers polymorphe prolongé. Ce dont rend assez bien compte le mot-valise d'adulcescence ('adolescence' + 'adulte') apparu il y a quelques années²⁴¹.

En conséquence, le triomphe du oui de l'enfant peut expliquer le fait que celui-ci considère son père non plus comme un rival, mais plutôt comme un allié embarqué sans vergogne dans le même carnaval de la chair. L'on dira de ce père déchu, qu'il a perdu sa *potestas*²⁴², c'est-à-dire son pouvoir social (ses capacités symboliques d'agir). Dès lors, toutes les injures proférées par le fils à l'endroit de son géniteur, ne sont plus celles d'un Œdipe classique²⁴³ voulant symboliquement prendre la place paternelle, mais celle d'un nouvel Œdipe issu d'une société qui prône la libéralisation des satisfactions pulsionnelles et exige la jouissance illimitée du corps. Elle suppose dans son fonctionnement optimal l'exigence d'une éternelle jeunesse appelée à jouir sans entrave. Pour cela, elle ne tolère point « les inaptes et les paumés de la braguette ». En conséquence, l'impuissance sexuelle est l'événement qui entérine la sortie hors du monde intempérant. C'est pourquoi cette société textuelle ne peut être qu'obscène et incestueuse. Il n'y a plus aucune filiation qui puisse tenir au sein des structures familiales que donne à voir le récit postcolonial. C'est aussi la raison pour laquelle dans les romans de Sami Tchak le fils et le père peuvent contempler sans rougir la même nudité maternelle et sororale ;

lecteur au roman de Feraoun, Mouloud, *Le Fils du pauvre*, Paris, Seuil, 1954 ; à Kourouma Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2001 ; mais aussi à Dongala, Emmanuel, *Les Petits garçons naissent aussi des étoiles*, Paris, Le Serpent à plume, 1998 ; à Mabanckou, Alain, *Demain j'aurai vingt ans*, Paris, Gallimard, 2010 ; à Tchak, Sami, *Le Paradis des chiots*, *op. cit.*, etc.

²⁴⁰ Dany-Robert Dufour constate à juste titre que la Cité perverse qui est un produit de la culture capitaliste néolibérale empêche la castration de l'enfant en supprimant la figure castratrice qu'est le père. Or, conclut-il, « *sans fiction soutenant telle ou telle figure du grand Sujet, pas de fonction paternelle. Ici, en somme, ce n'est plus à un incastrable que nous avons affaire, mais à un simple incastré.* » (Dufour, Dany-Robert, *La Cité perverse*, *op. cit.*, p. 351).

²⁴¹ *Ibid.*, p. 351-352.

²⁴² La *potestas* renvoie au pouvoir que le droit romain accordait au père de famille, lui donnant ainsi le droit de vie et de mort, sur les personnes sous son administration domestique.

²⁴³ Ortigues, Marie-Cécile et Ortigues, Edmond, *Œdipe africain*, *op. cit.*, p. 9. Les auteurs, définissent le complexe d'Œdipe de la manière suivante : « *On appelle 'complexe d'Œdipe' le procès psychanalytique de différenciation sexuelle entre fille et garçon qui se manifeste par une attirance de l'enfant pour le parent de sexe opposé, accompagnée d'ambivalence ou de rivalité pour le parent de même sexe.* »

la fille²⁴⁴ et le père, de même que la fille et la mère peuvent ainsi se fondre dans la même orgie sans que cela ne dérange personne. Nous sommes en présence d'un imaginaire qui, proche de Sade, fait l'apologie de l'inceste pour mieux exposer les ressorts pulsionnels de la société postcoloniale. Il s'agit d'une société perverse et licencieuse qui, en saccageant les tabous sociaux, prône « *l'affirmation du corps, de sa jouissance, [et] de son égoïsme animal*²⁴⁵ », pour reprendre l'expression de Marcel Hénaff parlant de l'invention du corps libertin chez Sade. Dans un tel contexte de pornographie généralisée, les organes sexuels deviennent véritablement des objets fétichisés dotés d'une valeur orgasmique de premier plan. Par corrélation, l'impuissance masculine est stigmatisée.

Cette configuration de l'imaginaire sexuel masculin est, de manière foisonnante, très bien représenté par le roman postcolonial, lequel décrit le phallus en érection comme un appendice métonymique de la virilité qui tombe *ipso facto* en ruine dès le moment même où l'homme ne peut plus bander. C'est exactement ce que montre le roman du togolais Théo Ananissoh où Jean Adodo, l'un de ses personnages principaux, perd littéralement son corps avec l'avènement d'une impuissance sexuelle suite à un infactus dont il a été victime : « *Ma libido et ma capacité sexuelle en sont [confie-t-il], disons, affectées ... Éteintes, pour être franc*²⁴⁶ ». Au demeurant, l'usage stylistique des points de suspension précédant le verbe au participe passé « *affectées* », file métaphoriquement tout à la fois le dénuement et la déchéance de l'identité sociale de Jean Adodo. En effet, avec la mort de son corps-sexe, ce personnage est tristement voué à l'inexistence vu que l'extinction de sa virilité ne lui permet plus d'exalter son individualité masculine – d'où cette impossibilité qu'il nous donne de ne pas pouvoir configurer le souci du corps sans cette capacité d'excitation. Il s'ensuit donc, il est intéressant de le noter, que l'intégralité de la personnalité du personnage Jean Adodo est entièrement résumée par la vitalité de son sexe, c'est la raison pour laquelle l'impuissance de son organe entérine métonymiquement la perte de son corps.

D'ailleurs, le narrateur de *Place des fêtes* devra lui aussi connaître l'expérience de la braguette essoufflée. En effet, ce fils « *obsédé sexuel* », ainsi qu'il aime à se définir lui-même, appréhende l'humanité masculine à travers une idéologie qui n'est pas sans caricaturer la philosophie cartésienne :

Papa, as-tu pensé, toi aussi, au suicide, vu qu'un homme qui ne bande plus ne peut plus parler comme Descartes ? 'Je bande, donc je suis', avait dit le célèbre philosophe lors d'une conférence consacrée aux petites filles de Pigalle. Alors, ceux qui ne bande plus, que doivent-ils dire ? Une vie suspendue au caprice d'un

²⁴⁴ Nous faisons allusion à *La Vie et demie* où Martial commet un acte incestueux en donnant une « *gifle intérieure* » à sa fille Chaïdana. La métaphore de la gifle signifie l'acte sexuel que le père réalise avec sa fille. Une fois encore, le oui de la fille l'a emporté sur le non de la mère. Car c'est l'instance maternelle qui contribue à la castration symbolique des pulsions de la jeune fille conformément au dispositif classique du complexe d'Œdipe.

²⁴⁵ Hénaff, Marcel, Sade, *L'Invention du corps libertin*, op. cit., p. 52.

²⁴⁶ Ananissoh, Théo, *Perdre le corps*, Coll. « Continents Noirs », Paris, Gallimard, 2020, p. 100.

morceau de trompe. L'honneur et la dignité dépendent d'un caprice de star. Comment, oui, comment vivre et continuer à faire comme si on avait été quelqu'un alors qu'on n'a plus la bonne télécommande de la queue et qu'on ne peut plus zapper au fond des femmes²⁴⁷ ?

Ainsi, dans l'univers où évoluent les personnages intempérants règnent toutes sortes de prodigalité dans la consommation des plaisirs sexuels, tout se passe comme si le corps des personnages masculins se résumait à la verge tendue « *prônée comme unique et suprême²⁴⁸* » objet d'individuation. Car le pénis en érection paraît être constamment désiré par les femmes représentées dans les œuvres de l'écrivain togolais. L'on en veut pour preuve la grande déception ressentie par la cousine du Malien lorsque celle-ci a compris que le sexe de son amant ne pouvait plus se mettre en érection :

Je suis monté sur elle, heureux d'entrer une fois encore dans son télescope. Et là, patatras ! Ma queue se ramollit comme du coton, c'était la première fois que ça m'arrivait. La cousine de mon Malien, déçue, furibarde, comme toute femme qui attend une queue et qui ne voit rien venir, la cousine de mon Malien donc, déjà toute trempée pour me recevoir, me hurle : 'Mais qu'est-ce que tu fous ?' Elle pensait que je faisais exprès, mais non, je ne faisais pas du tout exprès. Nous fîmes tout pour mettre le feu dans ma queue, comme Johnny au stade de France sous la pluie battante. En vain. La cousine de mon Malien, elle se fâcha encore plus et me traita de queue molle avant de s'en aller sans me dire au revoir²⁴⁹.

Qu'elles soient jeunes ou non, les personnages féminins de *Place des fêtes* sont toutes demandeuses de verges en érection. Ce comportement hédoniste est inhérent à la boulimie sensorielle dont elles font montre. Car elles n'établissent un rapport charnel avec les hommes que pour jouir de la sensation procurée en elle par un pénis gonflé. C'est ce qui justifie la fureur de la cousine du Malien, condensée dans l'expression « *qu'est-ce que tu fous ?* ». D'ailleurs, l'injure qu'elle profère contre son partenaire au moment de s'en aller nous conforte dans cette impression. Le « *queue molle* » lancé à la face de son amant plonge ce dernier dans un désarroi si profond qu'il craint « *de devenir impuissant sexuel à vie²⁵⁰* ». Comment ne pas avoir peur pour qui sait, comme lui, que la valeur d'un homme dans un monde d'intempérance dépend de la quantité de « jet de foutre » ? Dans ces conditions, seule la puissance du pénis est salvatrice. C'est ce que corroborent les propos du narrateur : « [j]'avais fini par me dire : 'Mon gars, si tu ne fais rien pour t'en sortir, alors, dis-toi que tu es fini ici-bas et tu n'iras pas au paradis non plus²⁵¹.' » Le paradis dont il parle n'est pas loin de s'apparenter métaphoriquement au vagin de la femme. La pénétration est la principale, sinon l'unique source à même de produire autant chez l'homme que chez la femme cette grande sensation

²⁴⁷ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 128.

²⁴⁸ Bruckner, Pascal, et Finkielkraut, Alain, *Le Nouveau Désordre amoureux*, op. cit., p. 26.

²⁴⁹ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 126.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 127.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 129.

de plaisir tant espérée et recherchée : pour les intempérants, faire l'amour c'est d'abord et avant tout introduire l'organe mâle dans celui de la femelle.

La démarche thérapeutique prônée par le personnage-narrateur de *Place des fêtes* le confirme. Son but est de retrouver la virilité perdue et, ce faisant, de se soustraire définitivement à l'univers des essoufflés de la braguette. Contrairement au Guide Providentiel dans *La Vie et demie*, qui connut un échec cuisant malgré le recours aux décoctions en vue de conjurer son impuissance sexuelle, le personnage de Sami Tchak semble quant à lui très chanceux. Puisqu'après son traitement qui consistait à « *ne rater aucun film X de canal+ ni aucun érotique de M6 les dimanches en deuxième partie de la soirée*²⁵² », celui-ci a recouvré la santé de son « corps-sexuel ». Voici comment est relaté le premier rapport sexuel qu'il eut avec sa sœur cadette au sortir de ce long moment de médication sexologique :

Elle fut docile. Je la pris à pleine bouche et notre baiser fut tellement sensuel que nous nous retrouvâmes dans le lit de papa et maman, le plus large. Ma queue ne retomba pas. Au contraire, elle devint tellement raide que ça commença à me faire mal. Alors, j'entrai fièrement en ma petite sœur qui se mit à hurler de plaisir, et je la pédalai pendant une heure deux minutes et dix secondes avant d'éjaculer comme un rhinocéros. Ce fut génial et inoubliable. Et puis, quel bonheur de savoir que j'étais guéri de mes inhibitions, que ça pouvait marcher maintenant, que je l'avais, ma queue, à toute épreuve, puisqu'elle n'avait même pas eu peur de l'inceste ? Oh my god, c'est génial²⁵³ !

La sensation d'euphorie qu'éprouve le personnage résulte de la certitude d'une virilité retrouvée. C'en est un événement. Comme si la verge était d'emblée un objet doté d'une *agentivité*²⁵⁴ qui serait entièrement détachée du reste du corps - fonctionnant de fait selon sa logique propre et, en cela, « *capable de trahir son propriétaire, de se transformer sans son consentement, de lui échapper pour paraître obéir à une volonté mystérieuse et extérieure*²⁵⁵ ». De plus, l'endurance sexuelle du personnage n'est pas sans rappeler l'esthétique de l'exagération inhérente, selon Rémi Astruc, au « *renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle* » :

À travers la sexualité, le corps rend de fait les hommes particulièrement sensibles à cette expérience des flottements de l'identité et de l'altérité. Ce n'est donc pas une surprise si beaucoup d'œuvres grotesques semblent faire de celle-ci leur point central, soulignant au passage le caractère incompréhensible de la différence sexuelle, s'émerveillant du mystère que garde nécessairement la rencontre des sexes, du caractère impénétrable que garde plus encore la rencontre de l'autre²⁵⁶.

²⁵² *Ibidem.*, p. 129.

²⁵³ Tchak, Sami, *Hermine*, op. cit., p. 153-154.

²⁵⁴ Bandura, Albert, *Auto-efficacité. Le sentiment d'efficacité personnelle*, Bruxelles, De Boeck, 2007. L'un des promoteurs de cette notion en psychologie sociale est l'universitaire Albert Bandura. La notion d'« *agentivité* » désigne chez cet auteur la capacité qu'on les individus à exercer un contrôle actif sur leurs actes tout au long de leur vie. On dira alors qu'ils sont dotés d'une *agentivité*.

²⁵⁵ Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, p. 73.

²⁵⁶ Bruckner, Pascal et Finkielkraut, Alain, *Le Nouveau Désordre amoureux*, op. cit., p. 73.

La réflexion de l'universitaire français permet de comprendre la logique sexuelle que met en perspective la scène du roman *Place des fêtes* précédemment citée. En effet, on est un peu déboussolé par cet imaginaire qui présente la jouissance génitale comme un impératif catégorique. L'on dirait même que les personnages de Tchak sont constamment hantés par ce souci de jouir de la sensation qui résulte du contact des organes génitaux, et comme si le jaillissement de la matière séminale à l'intérieur du vagin était la récompense donnée aux femmes lors des ébats amoureux : on apprend par exemple que le personnage-narrateur a connu une érection vigoureuse avant d'« *éjaculer comme un rhinocéros* » ; que, grâce à cette érection, sa petite sœur a en retour connu la jouissance au point de « *hurler de plaisir* ». On est ainsi au cœur même d'une logique de partage des plaisirs équitables, chacun devant sacrifier une part non moins essentielle de lui-même dans cette prodigalité charnelle, afin de rendre un culte solennel au dieu plaisir.

Dans *Hermína*, le traitement de cet imaginaire est poussé à l'extrême par Samuel, lequel se trouve en bute aux moqueries sarcastiques de Chingareno au prétexte qu'il n'aurait pas « *signé* » Nora à « *l'encre de [sa] queue* ». Car, pour ce dernier, la pénétration est la signature appelée à parachever l'acte sexuel et à lui conférer une charge à la fois symbolique et érotique pleine. Voilà pourquoi il reproche à Samuel son attitude peu virile, celui-ci ne parvenant pas à comprendre que prendre une femme par la langue ne signifie pas la posséder sexuellement :

Il regardait les photos les unes après les autres, hochait la tête parfois, éclatait de rire ou souriait, puis disait, comme un refrain : 'Ah, Nora ! Tu ne sais pas comme elle est juteuse, tu ne peux pas savoir. Son goût authentique n'est accessible que par la queue, la langue ne t'en donne qu'une vague idée. Pauvre de toi ! Je n'aurais pas voulu être à ta place. Marcher à l'ombre d'une jeune femme comme ça sans être logé à la bonne enseigne, cela m'aurait frustré. Je crois que je l'aurais déjà violé, moi'²⁵⁷.

Il ressort clairement que la pénétration est l'événement majeur auquel les personnages masculins doivent se livrer car il favorise la décharge séminale et rend la virilité opérante, visible, incontestable. Par conséquent, tout commerce charnel qui ne l'induit pas est jugé improductif, inutile, « stérile ». C'est comme si la volupté entre homme et femme devait absolument aboutir à un orgasme-éjaculation ayant pour valeur la célébration de l'effectivité même du (besoin) sexuel. Voilà l'enjeu des reproches que formule Chingareno à l'endroit de Samuel. Pour ce dernier, la dignité de la gent masculine se joue dans la capacité d'introduire ou non la verge dans le vagin. Pour chaque intempérant, c'est un impératif catégorique, celui

²⁵⁷ Tchak, Sami, *Hermína*, op. cit., p. 140.

de signer ses partenaires sexuelles à l'encre de sa queue, ce qui justifie le ton presque menaçant de Chingareno :

Parce qu'elle se met nue devant toi, tu la lèches, tu lui caresses les seins, tu glisses tes doigts dans son sexe, tu fourres ta langue dans sa bouche, mais tu ne l'as jamais prise par la queue. C'est une honte pour la gent masculine. Aucun homme n'a le droit de traîner ainsi la fierté masculine dans la boue. C'est un devoir : viole Nora, Samuel.

- Mais nous faisons l'amour à notre manière ! Je connais tout son corps, par mes yeux, par mes doigts, par ma langue, par mon esprit, je l'ai possédée assez souvent, Nora ! La gent masculine n'est pas ridiculisée avec moi, rassure-toi.

- Arrête, idiot ! baiser, c'est introduire la queue dans le con. As-tu déjà introduit ta queue dans le con de Nora ?

- Non, jamais²⁵⁸.

Dans ce dialogue, deux positions sexuelles différentes sont évoquées. Leur énonciation les oppose radicalement : pour Chingarero, « *baiser* » veut littéralement dire « *introduire la queue dans le con* », car pour ce dernier la femme ne se satisfait pas d'une sexualité superficielle consistant en des attouchements, quelle qu'en soit leur nature ; aussi chacune de ses sollicitations est-elle perçue comme un défi engageant l'honneur et la dignité masculine. On serait tenté de convoquer la formule de Robert Muchembled selon laquelle « *[h]ors du vagin point de plaisir²⁵⁹* », pour qualifier le rapport sexuel tel que le conçoit ce personnage. Il s'agit d'un point de vue phallogratique. Elle trouve une analyse dans le propos du chirurgien et sexologue français Gérard Zwang lorsque celui-ci commente l'ascendant que l'homme croit disposer sur la femme, en raison du fait qu'il aurait hérité de la nature généreuse un organe sexuel majestueux, « *[...] doué de miraculeuses capacités inflatives. Engorgements qui lui permettent, pour y éprouver d'incomparables délices, de s'introduire en plein cœur de sa femelle. Au cœur de son corps. Tout au fond de son con.²⁶⁰* » Samuel pense *a contrario*, pour reprendre le mot de Gérard Zwang, que le vagin n'est pas la « *seule zone orgasmogène²⁶¹* » du corps féminin ; c'est la raison pour laquelle, tour à tour, il « *lèche* » Nora, « *caresses les seins* », « *glisse les doigts dans son sexe* », et « *fourre sa langue dans sa bouche* », le but de toute cette galanterie érotique étant, précise-t-il, de connaître le corps de sa partenaire sexuelle. Sa vision et sa pratique de l'amour viennent ruiner « *le monisme vaginal prôné²⁶²* » et revendiqué comme valeur principielle par la plupart des mâles intempérants, en tant qu'il est le seul « temple » à même de générer la prodigalité charnelle. Ce faisant, Samuel décentre la verticalité du rapport sexuel promu par le discours hétéronormatif que d'ordinaire tiennent les personnages masculins pour instaurer un nouveau rapport de partage de plaisirs qui fait

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 141.

²⁵⁹ Muchembled, Robert, *L'Orgasme et l'Occident*, op. cit., p. 193.

²⁶⁰ Zwang, Gérard, *Éloge du con. Défense et illustration du sexe féminin*, Paris, Édition La Musardine, 2001, p. 11.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 162.

²⁶² *Ibidem.*, p. 162.

non plus seulement du sexe, mais de tout le corps, la surface « *orgasmogène* ». Une telle position paraît singulière, surtout de la part d'un personnage appelé à cohabiter avec des femmes présentant une voracité explosive au bas-ventre. Au fond, tout porte à croire que Samuel feint de récuser l'absoluité de la pénétration vaginale pour cacher un dysfonctionnement de son propre membre viril :

'Samuel, signe Nora à l'encre de ta queue.' Il poussa Nora qui lâcha ses Illusions perdues pour aller mollement sur le dos. Sa petite robe noire se retroussa et je remarquai qu'elle était nue dessous. Chingareno déshabilla entièrement Nora. 'Il n'y aura pas de viol, fis-je, elle ne se débat pas.' Il me regarda longuement, puis dit : 'Nora et moi le savions : tu es une couille molle, le genre de serpillière dont les gens ont besoin dans la vie, ils vont t'essuyer dessus leurs semelles crottées, c'est sûr. Idiote statue plantée dans le monde des autres pour qu'on lui crache dessus, et tu appelles ça vivre ? Je compris qu'ils s'étaient moqués de moi, que Nora était complice de cette farce. Je sortis, humilié, de sa chambre'²⁶³.

Samuel veut ainsi ruser en dissimulant son impuissance derrière une soi-disant philosophie de l'amour qui consisterait à transcender « *le monisme vaginal* ». Au fond, on ne peut pas dire que sa vision des plaisirs corporels relève d'un art de vivre puisqu'elle découle d'une incapacité à faire l'amour par le moyen de la pénétration génitale.

b- La Souveraineté du gros pénis dans l'imaginaire des femmes intempérantes

Les femmes intempérantes manifestent souvent un attrait pour les gros pénis. Si les hommes vivent toujours de façon traumatisante l'impuissance sexuelle, c'est bien parce que leurs partenaires demandent à être pénétrées par des sexes démesurés. C'est comme si l'acmé orgasmique était liée au volume de l'organe masculin. Cette disposition est soulignée dans et par les propos du personnage-narrateur de *Place des fêtes*, lequel dit avoir entendu les gémissements d'une mère guinéenne vantant dans des ébats torrides les prouesses du phallus de son compagnon :

Alors ils s'étaient mis à chuchoter, puis le silence était tombé et après c'étaient les hurlements et la maman guinéenne qui disait très fort : 'Ah, oui ! très bon ! Mon sauvage, c'est très bon ! Ah, oui, c'est très, très bon ! Ah, oui, c'est trop bon.' Le sauvage en question, c'était un Guinéen qui, d'après les propos de la maman guinéenne, trimbalerait un truc d'éléphant, puisque la maman guinéenne avait dit : 'Hou ! Tu es allé la chercher où, cette très longue et très grosse...' L'autre avait répondu qu'il ne chaussait pas du 46,5 pour rien'²⁶⁴.

La maman guinéenne est complètement obnubilée par l'énorme sexe de son partenaire, qui l'a « *très longue et très grosse...* » L'emploi de nombreuses interjections proférées par cette dame permet de se faire une idée de l'intensité du plaisir. Le papa du narrateur est lui aussi

²⁶³ Tchak, Sami, *Hermína*, op. cit., p. 150.

²⁶⁴ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 113.

au fait de cette inclination féminine, et c'est la raison pour laquelle il juge nécessaire de mettre en garde son fils contre la voracité des femmes, et surtout des jeunes Blanches :

Quand j'étais adolescent, il avait vu un jour mon zibar. Je sortais de la douche. Ma serviette était tombée. Comme mon zibar est bien gaillard (ce n'est pas pour m'en vanter, mais j'en un qui mérite un oscar d'or pour faire de moi une bite de diamant), papa a poussé un oh ! admiratif. Aussitôt après, il me fait sa messe, comme à l'église quand les bougies sont allumées et que le vent fait danser les flammes. 'Méfie-toi des petites Blanches, me dit-il, elles sont très vicieuses, c'est leur race qui veut ça. Ne te fait pas pervertir par les sales petites putes blanches. Elles, leur but, c'est de détourner les Noirs de leur droit chemin pour en faire des bêtes sexuelles²⁶⁵.

Le phallus « *gaillard* » est, selon ce père au discours essentialiste, un objet précieux qu'il faut tenir à distance des « *petites Blanches* » parce que ces dernières sont potentiellement « *vicieuses* ». En réalité, on pourrait penser que l'imaginaire de ces jeunes femmes est lui aussi tributaire de ce fantasme du gros sexe et que, si elles recherchent des hommes noirs pour leurs plaisirs, c'est qu'elles souhaitent les transformer en « *bêtes sexuelles* » afin de mieux satisfaire leurs appétits voraces. Ce discours essentialiste du père est erroné, ne serait-ce que si l'on s'en tient aux confidences du fils, lequel affirme que la propre femme de son *pater familias*²⁶⁶ « *avait d'autres hommes dont les Burkinabés qui étaient ses amants de prédilection parce qu'ils étaient très membrés*²⁶⁷ ». Bref, Blanches ou Noires, les femmes intempérantes sont toutes « folles » des phallus imposants. C'est dans cette optique que le narrateur déclare à propos de sa mère : « [...] *pour la combler, il fallait des hommes de 1,99 mètre au moins qui l'avaient réellement à l'envergure de leur taille. Elle en cumulait toujours. Des paquets par-ci, des paquets par-là, en disant qu'avec les hommes grands, c'était franchement le paradis.*²⁶⁸ » Un autre personnage confie en ces termes ce que la perception d'un sexe de cette taille suscite chez les femmes :

Soudain, un homme monta sur la table, il s'appela Fernando Pavón, il n'avait plus que quelques dents dans la bouche et peut-être de l'alcool à la place du sang dans les veines. [...] Il baissa alors son pantalon et exhiba en effet une verge d'anthologie que trois grosses femmes s'empressèrent d'attraper, tout le monde se mit à applaudir²⁶⁹.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 37.

²⁶⁶ Dans leur ouvrage intitulé *Michel Foucault. La Volonté de savoir, Droit de mort et pouvoir sur la vie*, Frédéric Rambeau et Bertrand Leclaire, reprenant le philosophe français, soutiennent que « [l]ongtemps, un des privilèges caractéristiques du pouvoir souverain avait été le droit de vie et de mort. Sans doute dérivait-il formellement de la vieille *patria potestas* qui donnait au père de famille romain le droit de « disposer » de la vie de ses enfants comme celle des esclaves ; il la leur avait « donnée », il pouvait la leur retirer. » Car la « *potestas* était dans l'Antiquité romaine un pouvoir que le père de famille obtenait par les lois. Le *paterfamilias* est considéré comme le seul propriétaire des biens de la famille qui doit lui vouer un culte domestique ; il est juge de tous ses membres sur lesquels il a droit de vie et de mort. » (Rambeau, Frédéric et Leclaire, Bertrand, *Michel Foucault. La Volonté de savoir, Droit de mort et pouvoir sur la vie*, Paris, Gallimard, 2006, p. 7).

²⁶⁷ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, *op. cit.*, p. 59.

²⁶⁸ *Ibidem.*, p. 59.

²⁶⁹ Tchak, Sami, *Hermína*, *op. cit.*, p. 82-83.

Dans leur imaginaire sexuel, les femmes sont conquises par les charmes du membre viril, à telle enseigne qu'il devient un objet fétiche. Ce déchaînement hystérique est causé par la verge-objet en tant qu'elle représente le symbole majeur codifiant la consommation de leurs plaisirs. Ce dispositif à la fois fantasmatique et idéologique cadre parfaitement avec ce que dit le narrateur : « [o]n n'a encore jamais osé dire ouvertement où était le servage de la femme : or il est dans la puissance souveraine qu'exerce sur elle le phallus²⁷⁰ ». Cette considération de nature misogyne est vigoureusement démenti par Virginie Despentes. En effet, dans *King Kong Théorie*, celle-ci déconstruit profondément le « machisme, ce piège à cons²⁷¹ » en mettant à nu les structures imaginaires et mentales du mâle dominant occidental dans l'exaltation de sa sexualité, dont toute la mécanique du « penser » vise à inférioriser la femme :

Car la virilité traditionnelle est une entreprise aussi mutilatrice que l'assignement à la féminité. Qu'est-ce que ça exige, au juste, être un homme, un vrai ? Répression des émotions. Taire sa sensibilité. Avoir honte de sa délicatesse, de sa vulnérabilité. Quitter l'enfance brutalement, et définitivement : les hommes-enfants n'ont pas bonne presse. Être angoissé par la taille de sa bite. Savoir faire jouir les femmes sans qu'elles sachent veuillez indiquer la marche à suivre. Ne pas montrer sa faiblesse. Museler sa sensualité. S'habiller dans des couleurs ternes, porter toujours les mêmes chaussures pataudes, ne pas jouer avec ses cheveux, ne pas porter trop de bijoux, ni aucun maquillage. Devoir faire le premier pas, toujours. N'avoir aucune culture sexuelle pour améliorer son orgasme²⁷².

Tout est donc clair : la virilité est une affaire éminemment politique. Elle n'a rien de naturelle et d'essentialiste. Si les femmes rêvent de gros et longs pénis, cela est dû à l'éducation qu'elles reçoivent dans la société. En conséquence, il faut appréhender le symbolisme viril, d'après la formule de Lynda Hart, comme un dispositif du « patriarcat hétérosexiste²⁷³ » censé pérenniser la domination du corps des femmes, en influençant l'imaginaire sexuel de ces dernières par des vérités pseudoscientifiques. Ainsi les hommes ont-ils presque convaincu les femmes de manière tout à fait astucieuse que leur destin sexuel se résume à « chanter et louer le pénis²⁷⁴ ». C'est justement dans ce contexte, qu'il faut saluer l'engagement très constructif de nombreuses féministes (aussi bien des femmes que des hommes) « qui se battent pour articuler une subjectivité sexuelle qui ne soit pas soumise à l'impératif psychanalytique d'une libido exclusivement masculine, qui inéluctablement relègue la féminité au statut d'un fétiche masculin²⁷⁵ ».

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 304.

²⁷¹ Despentes, Virginie, *King Kong Théorie*, *op. cit.*, p. 143.

²⁷² *Ibid.*, p. 28-29.

²⁷³ Hart, Lynda, *La Performance sadomasochiste. Entre Corps et Chair*, Paris, Epel, 2003, p. 109.

²⁷⁴ Bersani, Léo, *Homos, Repenser l'identité*, Paris, Odile Jacob, 1998, p. 126.

²⁷⁵ Hart, Lynda, *La Performance sadomasochiste, op. cit.*, p. 156.

En outre, il est possible de rapprocher cet imaginaire d'un certain grotesque sexuel, dans l'optique de rester fidèle au vocabulaire bakhtinien et à l'esprit de ses travaux consacrés à François Rabelais sous l'occurrence de « *réalisme grotesque* ». Par cette expression, Bakhtine désigne, après un détour heuristique présentant les traits artistiques en œuvre dans « *la culture comique populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*²⁷⁶ », certaines images corporelles et matérielles s'exprimant dans la poétique de Rabelais donnant à voir un « *style grotesque* » caractérisé par « *l'exagération, l'hyperbole, la profusion [et] l'excès*²⁷⁷ ».

Par conséquent, on peut poser qu'avec le fantasme du pénis gigantesque il s'agit ni plus ni moins d'un imaginaire « *foncièrement [et] naturellement grotesque* », pour reprendre une formule de Rémi Astruc²⁷⁸ relative à l'inspiration de l'écrivain congolais Sony Labou Tansi. Dès lors, il est loisible d'établir une homologie entre les sexes grotesques et la nature insatiable du désir charnel des héroïnes tchakiennes. C'est pourquoi Hermina ne semble pas, à la surprise de tous, être effrayée par la taille des verges masculines qui se présentent à elle car, dans son optique, les possesseurs d'un membre démesuré, fussent-ils des mouches, deviennent des adjuvants susceptibles de déclencher l'orgasme vaginal, et de surcroît un orgasme de forte intensité :

*Soudain, des centaines de grosses mouches priapiques surgirent de la voiture rouge, des mouches aussi grosses que des papayes, ayant des sexes aussi démesurés que ceux des hommes nus qui avaient pris la fuite. Avant que le Bulgare et Heberto n'eussent dit un mot, les mouches étaient tombées sur Hermina pour la plaquer sur le sol et la posséder en groupe devant les yeux des deux hommes désarmés. Heberto comprit : 'Les mouches la méritent, elles.' Au bout d'un moment, le sang commença à couler du sexe d'Hermina et à inonder le sol. Elle se mit à hurler de bonheur. Au même moment une mouche armée de trois sexes d'éléphant lisait, de façon humoristique, un passage de Paradiso de Lezama Lima [...]. La mouche, tout en agitant les sexes, laissa tomber le roman du cubain. Elle s'envola dans un grand bourdonnement pour se poser ensuite sur le front d'Heberto. 'Toi, je chie sur toi !' Lui dit-elle avant d'éclater d'un rire sardonique qui réveilla Heberto*²⁷⁹.

Nous sommes en présence d'une scène scatologique qui condense plusieurs symbolismes du grotesque, elle est enrichie par un bestiaire impressionnant affectant une dimension mystérieuse aux actions des personnages. D'emblée, nous savons qu'Hermina ne recherche les gros phallus que pour éprouver des orgasmes sismiques car elle souffre d'une appétence sexuelle chronique. Ce détail suffit à la rapprocher d'Adèle, une héroïne de Leïla Slimani qui, *Dans le jardin de l'ogre*²⁸⁰, est en proie à une impressionnante dépendance sexuelle. Aussi,

²⁷⁶ Bakhtine, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais*, op. cit., p. 11.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 302.

²⁷⁸ Astruc, Rémi, *Vertiges grotesques. Esthétiques du « choc » comique (roman-théâtre-cinéma)*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 138-139.

²⁷⁹ Tchak, Sami, *Hermina*, op. cit., p. 73.

²⁸⁰ Slimani, Leïla, *Dans le jardin de l'ogre*, Paris, Gallimard, 2014.

cette situation met en évidence la fragilité d'un être qui « surcommande » malgré lui, devant la vivacité de ses propres passions. Ce qui fascine par-devers ce personnage débordant, c'est l'image de la femme qui s'accepte et s'assume dans sa dépendance aux plaisirs corporels. En revanche, chez l'héroïne tchakienne, on constate que son expérience de l'extase la condamne à être la proie de la prééminence des verges éléphantiques des mouches. Le sang qui coule de son sexe suggère combien il est ouvert sous les assauts qu'elle subit et soudain Hermina se met à « *hurler de plaisir* », dans un réseau d'images mêlant le jouir au scatologique, le plaisir à la défécation.

Il faut peut-être y voir aussi une situation de nature à humilier Heberto Prada qui lui ne semble pas être en mesure de satisfaire les attentes d'Hermina : n'oublions pas que les hommes peu engageants sexuellement ne sont pas les bienvenus dans l'univers des intempérants et des intempérantes. L'acte de défécation vise symboliquement à disqualifier Heberto, il n'est qu'un piètre spectateur impuissant face à l'intensité orgasmique assumée par sa muse. De plus, l'image fécale parce qu'elle se rattache, au sens bakhtinien du terme, au « bas », est teintée d'une connotation dénigrante : Heberto est l'homme qui n'a pas la grosse verge à même de combler les appétences charnelles d'une Hermina recherchant pourtant un « *phallus merveilleusement long*²⁸¹ ». Il ne peut que la contempler dans toute sa majesté voluptueuse. Hermina n'en reste d'ailleurs pas là : elle n'atteint la satiété sexuelle qu'au terme d'un coït épique au cours duquel elle avale par le bas, un « *énorme serpent* », métaphore s'il en est du gros pénis.

L'État honteux de Sony Labou Tansi contient aussi des représentations d'organes génitaux mâles « surproportionnés ». Tout au long de ce texte, Martillimi Lopez ne cesse de filer un vocabulaire génital hyperbolique qui présente « *sa lourde machine* » à ses nombreuses conquêtes féminines, sans doute pour leur signifier toutes les promesses de jubilation érotique que garantit, selon lui, cette verge d'une dimension monstrueuse²⁸². Il n'est d'ailleurs pas le seul à disposer d'un membre viril bien fourni, ainsi qu'en témoigne ce qu'il prononce au moment où il sectionne ceux de ses adversaires politiques : « [j]e te parie qu'avec un instrument pareil tu as dû en souffler des vierges²⁸³ ». Cependant, les héroïnes de *L'État honteux*, à la différence de celles des romans de Sami Tchak, évoluent le plus souvent dans des univers très hostiles où les hommes se livrent à des guerres à n'en plus finir. Si l'on s'en tient aux déclarations de Martillimi Lopez, on comprend très vite que les conflits politiques ne sont que prétextes pour mieux disposer des sexes de femmes. Car « *la consommation du vagin [ne] peut pas nuire à la bonne marche des affaires de l'État*²⁸⁴ ». C'est la principale raison

²⁸¹ Bakhtine, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais*, op. cit., p. 326.

²⁸² Nous renvoyons le lecteur à l'article de Lezou, Gérard Dago, « *La Vie et demie : une esthétique de la tératologie* », in *Sony Labou Tansi. Témoin de son temps*, op. cit., pp. 97-111.

²⁸³ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, op. cit., p. 116.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 41.

qui pousse les mâles à s'entredéchirer comme des bêtes sauvages. Malgré ce chaos, ou en raison de lui, les femmes désirent tout de même copuler avec ces intempérants aux sexes si imposants. Malheureusement, dans une impuissance totale, elles ne peuvent que contempler avec regret, ces beaux pénis que la barbarie des hommes gaspille :

La peine capitale est supprimée aux hommes sur toute l'étendue de ma palilalie [...]. Et depuis, une fois tous les mois, il vient en ce toujours comble stade Alberto national, donner la peine de ma hernie à tous ces singes vêtus de crins, des fois il sont dix, vingt, trente, cent, et il leur donne, devant les onze vierges qui suivent la cérémonie en avalant la salive et les vieilles filles qui ont pitié de ces zizis qu'on gaspille de cette honteuse manière, et quand tout le stade est parti certaines femmes en ramassent deux ou trois qu'elles gardent en souvenir, dans le formol, séchés ou fumés²⁸⁵.

En supprimant la peine de mort, le président Martillimi Lopez instaure ce qu'il nomme trivialement la peine de la « hernie ». Celle-ci consiste à sectionner les organes génitaux de ceux qui sont supposés menacés l'autorité de l'État. Cependant, cette pratique qui est devenue un rituel déplaît aux femmes sommées d'y assister. Ainsi, les voit-on avaler leur salive en regardant ce spectacle au cours duquel, « on gaspille de cette honteuse manière » tous ces beaux sexes masculins. Certaines redoublent d'ingéniosité et d'imagination afin de conserver ces « ustensile de mâles » pour s'en souvenir, faute de pouvoir les avoir dans leur vagin : dans des bocaux de formol, elles collectionnent ces malheureuses verges sauvagement sectionnées qui ne serviront plus qu'à agrémenter leur rêverie.

c- La Masturbation et le cunnilinctus : pour un élargissement de l'hétérosexualité ?

La question de la jouissance est au centre des préoccupations majeures des personnages intempérants. Leur quête frénétique de sexe vise sans cesse à obtenir l'ivresse du plaisir. Aussi leur arrive-t-il de se livrer à des techniques et manœuvres masturbatoires. En effet, ils s'appliquent à une certaine exaltation de la jouissance sexuelle en tant qu'elle est, selon la formule de Robert Muchembled « *l'irrésistible progression d'une aspiration au bonheur immédiat*²⁸⁶ ». Tous les moyens étant bons pour parvenir à cette jubilation des sens, masturbation, cunnilinctus ainsi que d'autres formes d'attouchement sexuel comme la fellation sont alors requis.

Le personnage-narrateur de *Place des fêtes* apprécie particulièrement la masturbation. Elle lui permet d'assouvir son désir sexuel et partant d'éprouver un énorme plaisir sensoriel. En effet, durant sa momentanée impuissance, il a rêvé qu'il faisait l'amour avec la cousine de son ami malien. C'est à la suite de cette expérience onirique qu'il lâche son « *premier jet de*

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 151.

²⁸⁶ Muchembled, Robert, *L'Orgasme et l'Occident*, op. cit., p. 17.

foutre », tout en regrettant que la réalité ne soit pas au rendez-vous. Mais le plus important pour lui est l'effet libérateur produit par la masturbation : « [e]n tout cas, cela me fit un grand plaisir de pouvoir éjaculer. Je me masturbai pour en avoir la confirmation. Mais mon Dieu ! Comme c'est bon quand on se masturbe, surtout au moment où on sent venir la délivrance.²⁸⁷ » Cependant la masturbation n'a pas vocation à supplanter le vagin : « [j]e savais pourtant que la masturbation, ce n'est qu'un truc qu'on appelle palliatif en philosophie. Donc, il me fallait maintenant confirmer avec une femme en chair et en os.²⁸⁸ » Bref, il ne recourt pas à cette autostimulation sexuelle pour élargir les plaisirs ; elle n'est qu'un pis-aller car ce qui le préoccupe c'est toujours et encore la pénétration vaginale.

En revanche, dans d'autres circonstances, les protagonistes de Sami Tchak affirment leur volonté de jouir simplement pour se sentir bien dans leur chair.

Toutefois, le rapport au plaisir n'est pas inné, il fait plutôt bon ménage avec une éducation hédoniste consistant à initier l'individu à l'exploration méthodique de son propre corps et de ceux d'autrui. Cette démarche est donc pleinement tributaire du souci de soi. C'est la philosophie que le personnage dit le Malien tente d'inculquer à son meilleur ami :

Sans transition, mon Malien me demanda si je savais me masturber. Je lui dis que je ne l'avais pas encore fait. Alors, il me dit qu'il allait m'apprendre à le faire, que toute personne normale devait le faire au moins une fois par jour, que les femmes, elles, elles le font chaque jour en se lavant, qu'elles feignent de faire une toilette intime alors que c'est pour jouir, qu'elles utilisent pour ça leurs doigts et des bananes, sans oublier le piment et les carotte. Il ajouta que je verrai, que ce sera merveilleux²⁸⁹.

Le Malien s'érige en connaisseur. Il transmet à son ami un savoir sur le corps qui est primordial puisqu'il permet le plaisir sexuel et donc, éventuellement, la jouissance. Cet adolescent paraît pour le coup très informé. On apprend, par exemple, au travers de son expérience, que les femmes jouissent au moins une fois par jour lors de leur bain et à l'occasion des attouchements auxquels elles consentent alors. Aussi, toujours selon lui, un individu normal devrait-il pouvoir jouir sans cesse, ce qui, précise-t-il, serait « merveilleux ». La masturbation n'est donc plus vécue comme un palliatif, elle est une technique garantissant une apothéose sensorielle.

Une autre scène du roman, celle où il parlait au téléphone avec sa petite amie, témoigne de l'efficacité de cette pratique : elle permet de se décharger d'un désir pressant, car elle est un moyen d'apaiser la faim de volupté qui autrement, en s'allumant, creuserait très cruellement le corps :

[...] Hou ! Je suis vraiment excitée... Tu me suis ?' Bien sûr que je suivais et ma main droite suivait, elle aussi, puisque je me masturbais en même temps. C'était juste le bon moment et je n'avais rien à côté pour ça. Tant pis, c'est moi-même qui fais la lessive, ce n'est pas un problème si je me sers du drap pour ça. Je n'ai pas

²⁸⁷ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 152.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 99.

*hurlé, c'est déjà ça. Après cette délivrance, je me sentis bien pour mieux écouter ma cousine, qui, je vous le dis entre nous, a une jolie bouche pour ça*²⁹⁰.

Ainsi, la masturbation n'équivaut guère aux plaisirs que génère le sexe d'une femme, elle aide simplement à calmer l'intensité du désir. À partir de ce moment, on comprend pourquoi le personnage parle d'une certaine « délivrance » après son éjaculation. Dans tous les cas, la masturbation permet d'actualiser la singularité d'un imaginaire qui prône la jouissance illimitée des plaisirs. C'est le propre de la philosophie de l'intempérance qui transforme les héros en corps-sexes pour en faire d'eux des esclaves de la chair.

Dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi, le seul texte parmi les trois retenus qui aborde sporadiquement la pratique de la masturbation, les personnages semblent eux aussi privilégier les pénétrations vaginales par rapport à d'autres formes d'attouchements sexuels. L'exemple du Guide Providentiel est en ce domaine suffisamment probant. En effet, s'il se masturbe, c'est à cause de l'injonction qui lui a été formulée par son cartomancien Kassar Pueblo pour conjurer le sort pesant sur lui : éloigner les apparitions du spectre de Martial qui l'empêche d'avoir une vie sexuelle normale. Ainsi, quand son cartomancien lui reproche de n'avoir pas respecté les termes de l'exorcisme, se défause-t-il en exprimant son dégoût pour une pratique qui plutôt que de lui procurer du plaisir l'accable de torturantes démangeaisons :

*Il but une bouteille de champagne, fuma sa pipe, puis s'étendit sur le lit, les yeux cloués au plafond. Le lendemain matin, le cartomancien Kassar Pueblo vint le voir tout furieux. - Martial est venu se plaindre. C'est une honte : tu as essayé. - J'ai eu envie, expliqua le Guide Providentiel. J'en ai marre de froter tout seul. Je me blesse la queue*²⁹¹.

La masturbation blesse littéralement « la queue ». Le Guide n'y souscrit que bien malgré lui car son désir le plus intime est de pénétrer Chaïdana. Ce qui lui ferait ressentir l'euphorie de la jouissance, c'est ce qu'on lui interdit de faire, c'est-à-dire s'accoupler avec sa compagne. Dès lors, la masturbation ne lui sert presque à rien, si ce n'est à pallier l'absence du coït espéré. En effet, après son mariage, Chaïdana croyait fonder une famille avec son époux, le Guide Providentiel. Cependant, elle a très vite déchanté à cause de l'impuissance chronique dont souffre son mari. Malgré les nombreuses alternatives prônées par ce dernier pour contenter sa femme, grande a été néanmoins la déception de celle-ci :

Elle renonça donc à son projet de progéniture et pensa à reprendre son vieux numéro d'amour au champagne, surtout que les moments à l'index et au majeur du guide dégénéraient en inhumaines brutalités. - Je ne peux plus me passer de toi, de ton odeur amère. Ça me suffit, l'orgasme digital. - Ça me suffit aussi que tu m'éparpilles, que tu me barbotes, que je gémisses, que je vibre sous ton poids. Chaïdana mentait. Elle avait espéré un enfant, un fils de monstre avant de...

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 195.

²⁹¹ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op cit, p. 24.

*Comme elle était maintenant sûre que ça ne viendrait pas, elle prenait un autre chemin*²⁹².

La masturbation et le plaisir digital sont donc unanimement dépréciés. Le jeu de « *l'index et du majeur* » employé par Sony Labou Tansi, auquel recourt le guide pour combler sa femme, métaphorise la pratique masturbatoire. Si ce grand féru de la pénétration vaginale se satisfait comme il le déclare lui-même de « *l'orgasme digitale* », c'est faute de pouvoir faire comme il l'entend et aime. Son impuissance fait de lui un incapable. De plus, au regard de la manière dont le narrateur rapporte ses déboires, il est probable que ce dernier soit un piètre amant, peu soucieux de mouler ses gestes dans la douceur, même quand il s'agit de donner du plaisir avec les doigts. Connaissant la violence de son époux, et par crainte de faire face à ses emportements ou par faiblesse de préférer le non-dit à d'orageuses et désagréables explications, Chaïdana ne peut que mentir en simulant l'orgasme. En outre, la brutalité des caresses prodiguées par le Guide est tributaire de la méconnaissance qu'il a du corps humain et d'abord du sien. Sa femme et lui ne se sont jamais véritablement caressés afin d'identifier les zones propices au plaisir sexuel. On a d'ailleurs l'impression que Chaïdana garde une réelle distance d'avec ses propres organes intimes, comme si elle en éprouvait un certain dégoût :

*De nouveau, elle avait essayé d'effacer les maudites inscriptions au noir de Martial, mais en vain, elle se dénuda devant le grand miroir de la salle de bains, se regarda longuement tout le corps, c'était un corps parfaitement céleste, avec des allures et des formes systématique et carnassières, des rondeurs folles, qui semblaient se prolonger dans le vide en cuisante crue d'électricité charnelle*²⁹³.

Malgré l'écrasante beauté charnelle dont jouit Chaïdana, celle-ci semble en déconnexion volontaire avec son propre corps. C'est par le truchement du miroir qu'elle saisit son image. Sa connaissance de soi n'est pas empirique, puisqu'elle ne cherche pas à cerner la sensibilité plus ou moins tangible de ses propres organes contrairement à Ateba dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* qui, après avoir subi un rapport sexuel forcé avec un homme, ne s'est pas contentée de mirer son sexe : « [e]lle court vers la chambre d'Ada [précise la narratrice]. Elle dénoue son pagne. Elle se place devant la glace. Elle écarte ses cuisses. Elle ausculte l'intérieur de son sexe. Elle introduit un doigt. Pas de sang.²⁹⁴ » Or, à propos de Chaïdana, le narrateur ne mentionne à aucun moment qu'elle aurait touché ne serait-ce que l'extérieur de son corps, laquelle accepte de goûter au plaisir charnel en s'adonnant aux mains de son époux, comme si elle consentait à ne trouver la satisfaction orgasmique que dans l'univers érotique de l'homme. Mais les personnages masculins décrits dans les œuvres de Sony Labou

²⁹² *Ibid.*, p. 56.

²⁹³ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 42.

²⁹⁴ Beyala, Calixthe, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p. 22.

Tansi étant tout à la fois fermés à la douceur érotique dans leur commerce avec les femmes et radicalement violents, ils n'accéderont presque jamais à l'orgasme tant recherché. À moins d'opter pour l'auto-érotisme comme les personnages de Calixthe Beyala. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, voici ce qui est préconisé afin de « dépasser » la sexualité hétéronormative et de ne pas s'y enfermer :

Depuis longtemps, Ateba était habituée à se caresser pour s'endormir. Elle fermait les yeux, elle se caressait, elle appelait le plaisir, elle lui disait de venir, de venir avec sa chaleur dans ses reins, de la prendre jusqu'à sortir sa jouissance. Jamais encore, elle n'avait joui de l'homme, de son image ou de ses gestes, de son désir retroussé, imbu d'ingéniosité et de bêtise ou de son besoin de se fabriquer un double²⁹⁵.

Ateba pratique l'auto-érotisme pour se soustraire de l'univers sexuel masculin, lequel tend à la chosifier. D'ailleurs, elle confie qu'elle n'a jamais « joui » d'un homme bien que ceux-ci jugent d'ordinaire détenir la clé de l'orgasme féminin. Sa démarche traduit la volonté de rupture et de libération du plaisir féminin de la tutelle masculine. C'est en ce sens que Ranguira Béatrice Gallimore affirme dans son étude consacrée à l'œuvre de l'écrivaine camerounaise que, « [c]hez la plupart des personnages féminins de Beyala, le refus de l'aliénation sexuelle se traduit par la volonté d'éloigner leur corps du corps mâle, car celui-ci est considéré à la fois comme agent de plaisir et de douleur²⁹⁶ ». Qu'à cela ne tienne, Ateba en se caressant le sexe a fini par le fait de l'expérience de discerner les ressorts de son propre plaisir. Elle n'a plus besoin de la présence d'un homme pour la jouissance sexuelle. De plus, la masturbation lui permet d'acquérir les modalités psychologiques de sa jouissance en se connectant avec son fantasme intime. Au demeurant, ce n'est donc pas par pure provocation que son héroïne se plaint de ne jamais avoir joui de l'homme. Car, le plus souvent, la performance sexuelle masculine n'a d'autre réalité que dans le discours, et non pas dans la pratique, l'art du coït n'étant pas de l'ordre de l'inné, mais bien plus du culturel. Or Virginie Despentes nous apprend à juste titre que l'homme a besoin d'un minimum de « culture sexuelle pour améliorer son orgasme²⁹⁷ ». Cela ne va donc pas de soi, puisque l'expérience de la jouissance suppose au préalable l'acquisition d'un savoir théorique et pratique en la matière.

En revanche chez Sami Tchak, le mécanisme est différent car si, pour certains de ses personnages, la masturbation ne paraît être qu'un simple palliatif, pour beaucoup d'entre eux elle est une pratique qui procure une parfaite jouissance. À la limite, pour ces protagonistes, elle peut même remplacer la pénétration vaginale, élargissant ainsi la gamme des plaisirs sensoriels. C'est du moins ce que l'on observe dans le roman *Hermina*, où bon nombre de héros intempérants savourent les joies du plaisir charnel à partir des attouchements

²⁹⁵ *Ibidem.*, p. 22.

²⁹⁶ Gallimore, Ranguira Béatrice, *L'Œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, op. cit., p. 90.

²⁹⁷ Despentes, Virginie, *Kink Kong Théorie*, op. cit., p. 29.

masturbatoires : chez eux, les caresses génitales sont autant prisées que la pénétration. Le cas de Samuel est éloquent. En effet, pendant que sa compagne Irma faisait l'amour avec le jeune adolescent Joseito en sa présence, celui-ci se fait plaisir à sa manière, notamment en ayant recours à la masturbation. Et d'ailleurs le bénéfice orgasmique qu'il perçoit de la situation est si important et intense qu'il invente une astuce dont le but est de ralentir l'éjaculation et de faire durer la sensation de plaisir en s'extrayant par l'imagination « *de l'espace érotisé de la chambre pour [se] conduire loin de cette île, vers des souvenirs moins jouissifs*²⁹⁸ ». De ce point de vue, un événement un peu fâcheux se produit dans sa chambre d'hôtel, lorsque le jeune étalon sexuel Joseito - qui venait de permettre à Irma d'atteindre l'acmé de l'orgasme grâce notamment à la taille impressionnante de son pénis, mais aussi par la dextérité de ses reins durant l'acte d'amour - a giflé violemment Samuel au motif qu'il aurait dû payer cher son plaisir, puisqu'il se serait masturbé en les regardant faire l'amour, et aurait joui à l'issue de cet acte :

*L'adonis mit trois minutes à récupérer, et, comme le travail l'attendait, il sauta du lit, son sexe toujours tendu. Il s'immobilisa devant moi, les mains aux hanches, le vit à hauteur de mon visage. 'Ça vous a plu, señor ? J'ai bien travaillé votre femme. Payez maintenant.' Ah ça, c'était la première fois que ça se produisait [...] Soudain, comme s'il avait été piqué par une mauvaise mouche, l'adolescent me gifla avec une telle rage que je dégringolai de la chaise pour me retrouver le cul par terre. La tournure des événements me surprit plus qu'elle me choqua, mais Irma sentit, elle, qu'elle avait peut-être, en attirant ce garçon dans mon lit, attiré aussi des problèmes. Elle m'aida à me relever. 'Il a joui, le monsieur, non ? ragea Joseito. Regarde son pantalon, pourquoi c'est mouillé là, là, regarde, hein ? Il a joui ! Et tu penses que qui va me payer alors ?'*²⁹⁹

Pour Samuel, la masturbation est une bonne pratique sexuelle. Cette connotation positive explique pourquoi celle-ci est prisée par le personnage, lequel pense que la masturbation procure du bonheur dans la jouissance.

Toutefois, Sami Tchak traite avec dextérité littéraire le phénomène du candaulisme³⁰⁰ - cette occurrence sexuelle que le sociologue Daniel Welzer-Lang a appréhendé comme l'un des paradigmes (des *sexualités récréatives*) inhérents à la révolution qui s'est produite au sein de la culture occidentale contemporaine, et appelant, de fait, à caractériser les « *nouvelles hétérosexualités* ». D'après l'auteur, le candaulisme « *est le fait de prendre du plaisir à voir son ou sa partenaire faire l'amour avec une ou d'autres personnes*³⁰¹ ». Il s'oppose au voyeurisme qui désigne, quant à lui, le fantasme d'éprouver du plaisir sexuel en épiant à leur

²⁹⁸ Tchak, Sami, *Hermína*, op. cit., p. 158.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 162-163.

³⁰⁰ Welzer-Lang, Daniel, *Les nouvelles hétérosexualités*, op. cit., p. 144. Traitant du candaulisme, le sociologue Daniel Welzer-Lang écrit : « [I]es différents récits qui évoquent la légende de Candaule expliquent la beauté de sa femme et, dans certaines versions du mythe, le désir du roi de faire partager la vue de sa beauté à Cygès, un jeune prince de sa cour. L'histoire se finit mal : le prince assassine le roi, épouse sa femme et lui succède pour fonder la dynastie des Mermnades. »

³⁰¹ *Ibid.*, p. 143.

insu des personnes en train de coïter. Cela ayant été dit, il convient de dire que cette disposition sexuelle est présente dans l'œuvre de Sami Tchak. De même que le voyeurisme actualisé à travers le vieux Marcel Rastignac mis en scène dans *Fille de Mexico*, lequel se contente de guetter les gens qui font l'amour pour éprouver du plaisir sexuel :

Lorsque le vieux Marcel lui suggéra de conduire dans son domaine la petite jeune fille (Il faut que tu te reposes), il lui dit : Tu as raison, Marcel, tu as raison. Alors qu'ils montaient l'escalier, le vieux les regardait en souriant. Ah, la vie sera belle, se dit-il. Je regarderai. Djibo et Lia Samantha ne mirent pas du temps à s'endormir. Le vieux Marcel monta alors pour ramener la couette sur leur nudité avant de leur poser quatre bisous sur le front. Il les regarda jusqu'à ce qu'il sente une bienfaisante chaleur dans son vieux corps³⁰².

La posture du vieux Marcel Rastignac est naturellement très différente de celle de Samuel dans *Hermine*. Rastignac est donc un voyeuriste : son irruption clandestine dans l'intimité de Djibo et de Lia Samantha provoque en lui jouissance et apaisement. Or chez Samuel, la masturbation n'a fait que précipiter l'émission spermatique. Tout porte à croire que, s'il n'avait pas observé la scène, il n'aurait pas éprouvé la même intensité de plaisir puisque celui-ci est dépendant de la forte excitation due au fantasme qui est le sien, c'est-à-dire de posséder un gros sexe. Par conséquent, Samuel est un vrai candauliste chez qui l'épanouissement sexuel du couple et le sien dépendent de son fantasme. Ici, la masturbation participe à élargir l'arsenal des plaisirs. Un autre passage du texte induit que l'économie libidinale de Samuel résulte d'une initiation préalablement reçue, afin qu'il intègre dans son imaginaire cette disposition sexuelle, selon la confiance de Nora :

Elle laissa passer quelques minutes avant de me dire : 'En fait, il aime me voir entre deux hommes. Il aime me voir dans ma petite robe noire, sans rien en dessous, assise entre deux hommes qui me désirent, deux hommes dont lui, qui me désirent. Il voulait te choquer un peu avant de t'introduire dans son univers³⁰³.

Avant de rencontrer le couple de Nora et Chingareno, Samuel n'avait pas connaissance de cette pratique. La première fois qu'il a pris part à ce genre de sexualité peu conventionnelle, il a été, ainsi que l'indique le propos de Nora, profondément choqué. Toutefois, cela ne l'a pas empêché de souscrire à cette sorte de « code libertin », prônant résolument volupté et intempérance.

Ce comportement ne doit nullement étonner : ce qui paraît définir la psychologie même des personnages intempérants, c'est bien cet usage démesurer de la chair, la jouissance sexuelle poursuivie au travers de la multiplication des plaisirs participant d'une disposition mentale visant à sublimer leur Moi. Et ce, dans l'optique de jouir profondément de leur présence au monde, d'éprouver une certaine modalité du souci de soi. D'où, chez eux, le

³⁰² Tchak, Sami, *Filles de Mexico*, op. cit., p. 176-177.

³⁰³ Tchak, Sami, *Hermine*, op. cit., p. 151.

recours presque systématique à la « monosexualité³⁰⁴ ». Une telle érotomanie ne peut pas manquer de plonger les personnages dans une frénésie éjaculatoire s'apparentant à une vie de dilapidation somptuaire, au sens où l'entend Georges Bataille³⁰⁵ dans *La Part maudite*. Cependant, cet égoïsme narcissique qui entérine l'amour de soi ou l'« *amor sui* », pour reprendre une terminologie augustinienne³⁰⁶, permet d'entrevoir le principe qui commande le libéralisme sexuel en œuvre dans la culture postcoloniale, lequel s'énonce dans les textes de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak sous le paradigme littéraire de l'intempérance. En d'autres termes, l'injonction de la jouissance illimitée qui guide la vie psychique des héros confine l'individu à faire l'apologie d'une liberté de jouir appelé à amplifier le triomphe égoïste du « soi » au détriment de l'altérité (nous y reviendrons dans le deuxième chapitre, dans lequel nous tenterons de montrer que certaines valeurs du libéralisme sexuel auxquelles semblent souscrire les héros intempérants, est loin d'être un fleuve tranquille, ancré qu'il est dans une temporalité vertigineuse qui fabrique des jouissances solitaires).

À *contrario* l'expérience de Fritz dans le même roman paraît plutôt exclusivement orientée vers la recherche du plaisir. C'est ce qui paraît être en jeu dans cette séance au cours de laquelle Karl Müller va, certes contre son gré, l'aider à connaître les grâces prodigieuses de la jouissance dues à une masturbation exécutée dans les règles de l'art :

Je peux me mettre en érection. Il avait dit dans la panique, Fritz. Il se leva donc et se mit à se masturber devant Karl Müller. Mais il ne réussit pas à avoir une érection, son cœur battait fort, lui-même tremblait. 'Attends, je vais t'aider.' Karl Müller fouilla dans son sac et y trouva un tube de vaseline. 'Il faut une petite stimulation', dit-il. À ce moment-là, Fritz se sentit comme piégé, mais il n'eut pas le courage de dire non au moment où le spécialiste avait décidé d'introduire dans l'orifice anal du patient le majeur droit enduit de vaseline. 'La stimulation va porter sur le rectum, dit-il. Maintenant, tu peux te masturber. Coordonnons nos mouvements. Vas-y ! [...] Soudain, Fritz poussa un hurlement, il éjacula³⁰⁷.

Alors que Fritz n'était pas convaincu qu'une pratique sexuelle autre que la pénétration génitale parvienne à lui procurer du plaisir, cette masturbation le rend euphorique en raison de la dextérité de Karl Müller. Tout est donc question de culture et d'expérience. Ce dernier brille d'un grand savoir sur le fonctionnement des plaisirs corporels : il lui a dispensé ce que l'on pourrait qualifier de vraie initiation sexuelle, semblable à celle qu'a reçue Eugénie dans *La*

³⁰⁴ Welzer-Lang, Daniel, *Les Nouvelles Hétérosexualités*, op. cit., p. 162.

³⁰⁵ Bataille, Georges, *La Part maudite*, op. cit., p. 28. D'après Bataille, les « dépenses improductives » désignent les activités comme « le luxe, les deuils, les guerres, les cultes, les constructions de monuments somptuaires, les jeux, les spectacles, les arts, l'activité sexuelle perverse (c'est-à-dire détournée de la finalité génitale) ».

³⁰⁶ Dans un célèbre texte intitulé *La Cité de Dieu*, Saint Augustin « disait que la terre serait, jusqu'à la fin du monde, le lieu d'affrontement de deux grand royaumes possibles, fondés sur deux amours bien différents : le premier procédant de (l'amour de Dieu poussé jusqu'au mépris de soi) [*Amor Dei usque ad contemptum sui*] et le second, de (l'amour de soi poussé jusqu'au mépris de soi) [*Amor sui usque ad contemptum Dei*]. » (Saint Augustin, cité par Dufour, Dany-Robert, *La Cité perverse*, op. cit., p. 51.)

³⁰⁷ Tchak, Sami, *Hermína*, op. cit., p. 303-304.

Philosophie dans le boudoir de Sade. Et d'ailleurs, le vocabulaire somme toute médical de cet extrait, avec d'un côté le « spécialiste » et de l'autre le « patient », suppose qu'il s'agit d'instruire le néophyte à la connaissance de son propre corps. Se servant d'un tube de vaseline, pour lubrifier le doigt faisant office de verge qui est introduit par la suite délicatement dans le rectum de Fritz, Karl Müller aboutit à un résultat satisfaisant : « *Fritz poussa un hurlement, il éjacula* ».

Cette configuration sexuelle nous rappelle une scène décrite dans le roman *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem. Celle-ci représente l'orgasme torride qu'obtient le personnage Sanko après s'être masturbé. À n'en pas douter, cette passion qu'ont les héros de la littérature postcoloniale pour l'autosatisfaction sexuelle suggère que la relation qu'ils entretiennent avec leur corps est d'abord et avant tout de type individualiste et égoïste. Ce qui permet de rappeler que la question du plaisir est fondamentalement une expérience personnelle que chaque être doit vivre dans sa chair. C'est du moins ce que corrobore cette belle prose du romancier malien :

*Et il [Sanko] ronronnait sous ses propres caresses, se lovant en tous sens, frottant ses jambes l'une contre l'autre – et toute sa chair vibrerait comme la corde d'une harpe adroitement pincée, joliment caressée. Il n'était que plaisir lancinant, laissait courir, gambader ses doigts sur le petit lutin bandeur et querelleur de sa verge, accueillant sur ses doigts une rosée chaude et abondante qui le fit râler et gémir de plaisir, en un superbe tohu-bohu de toute sa jouissance. Puis il lécha de sa langue râpeuse sa main, enduisant ensuite son corps de salive, regardant dans le rétroviseur les lèvres sanglantes de la vulve. Il se mit doucement à sangloter...*³⁰⁸

La masturbation sublime la relation des personnages au corps et devient une véritable source d'épanouissement sensoriel. Dès lors, l'autostimulation traduit un cheminement expérimental qui restitue à l'individu l'initiative du plaisir. De plus, en présentant ainsi les choses, Yambo Ouologuem montre que la question sexuelle n'est pas une affaire relevant de l'inné. En revanche, elle est un déterminisme culturel qui change incessamment au gré des soubresauts de l'Histoire. Cela suppose par conséquent que la sexualité des Africains ne saurait être essentialiste, contrairement à ce qu'une certaine idéologie « afrocentriste³⁰⁹ » a longtemps fait prospérer en s'arc-boutant sur une prétendue pudibonderie naturelle chez l'être africain.

³⁰⁸ Ouologuem, Yambo, *Le Devoir de violence*, op. cit., p. 145.

³⁰⁹ Le romancier malien a connu un acharnement violent de la part de certains prétendus « gardiens » de la tradition africaine, le reprochant d'avoir donné une image erronée sur l'Afrique. Car, dès la parution en 1968 du *Devoir de violence*, Yambo Ouologuem décrivait dans son roman des personnages « nègres » qui baisaient, tuaient, violaient, en un moment qui se comportaient comme des humains ordinaires. C'est ainsi qu'il fut accusé d'avoir commis le crime de lèse-majesté contre la pudeur légendaire de la « négraille ». Pour s'en convaincre, il convient de citer l'auteur lui-même qui s'était en ce sens confié dans l'« avertissement » des *Mille et une bibles du sexe* : « *Et, si j'ai pris sur moi de présenter Les Mille et une bible du sexe, c'est également parce que, en raison de certains aspects érotiques de mon premier roman, divers pays africains ont rejeté de leurs frontières Le Devoir de violence. J'étais aux yeux de chefs d'État irresponsables ou incultes, j'étais, pour avoir osé dire du Nègre qu'il faisait l'amour, un [carriériste] vendu à une France raciste, laquelle s'amusait de voir dénigrer par un Noir les mœurs des peuples noirs. Soit. Il est bon d'être primitif, certes, mais impardonnable* ».

Par ailleurs, la masturbation a pour pendant le cunnilinctus largement prisé par les personnages féminins : les hommes ayant pour devoir de combler leurs partenaires par la langue, notamment en les léchant. Dans *Place des fêtes*, le personnage-narrateur accorde une bonne partie du temps, lors de longues séances sexuelles qu'il partage avec ses nombreuses amantes, aux caresses buco-digitales. Toutes ces délicatesses ont pour but de permettre à la femme de s'épanouir dans l'orgasme :

[...] lorsque j'avais plongé mon nez en elle pour la lécher, surtout que la cousine, son sexe, c'était comme un robinet, c'était vraiment une fontaine et c'était un peu de tout qui en ressortait : la glaire cervicale, l'eau bénite, les larmes de l'utérus, la transpiration du point G, la sueur de la mémoire du clitoris défunt, le parfum malicieux de la virginité enterrée, etc., je disais [...] j'avoue que la tête me tourna et que ma bouche, ensorcelée, se déchaîna sans se soucier de ma propre volonté. Ma langue, pour la première fois conviée à une telle ambrosie, se fit un véritable Mozart pour composer la plus parfaite flûte enchantée intravaginale. J'avoue que la cousine de mon Malien, quand on buvait à sa coupe, c'était génial³¹⁰.

Le narrateur ne cache pas son enthousiasme lorsqu'il énumère avec une certaine truculence la variété des sécrétions vaginales de sa compagne. Ainsi nous apprend-il qu'il y aurait « la glaise cervicale », « l'eau bénite », « les larmes de l'utérus », « la transpiration du point G », et même « la sueur de la mémoire du clitoris défunt ». La pratique du sexe est un foyer dispensateur d'un savoir pragmatique sur les plaisirs corporels. De ce fait, les personnages du corpus l'appréhendent, divers degrés, comme un véritable foyer de connaissance de soi. En conséquence, il faut appréhender toutes ces formules périphrastiques comme une tentative d'apologie du cunnilinctus. Se délectant des fluides vaginaux, il fait part de son émoi : « j'avoue que ma tête me tourna et que ma bouche, ensorcelée, se déchaîna sans se soucier de ma propre volonté. » Il y a comme un pouvoir irrésistible à « lécher » le sexe de cette dernière. La langue devient ainsi un organe privilégié, capable à la fois de procurer l'orgasme à la femme mais aussi d'offrir un grand plaisir à celui qui l'applique. L'expression « quand on buvait à sa coupe, c'était génial » le confirme. Contrairement aux sensations contrastées et parfois embarrassantes éprouvées par les personnages masculins durant les actes de masturbation, le cunnilinctus paraît conduire à coup sûr les femmes à l'orgasme : « [j]e léchais et je n'arrêtais pas de lécher. Je léchai tellement bien que la cousine me pissa dans la bouche. Ça avait même mouillé le drap, mais, bon, elle-même avait tout lavé.³¹¹ » Dans *Mémoire d'une peau* de Williams Sassine, l'hédoniste-sadique Milo Kan prétend capter l'essence de l'existence à partir de son expérience du sexe, surtout lors des séances avec sa compagne Rama :

Je descendais le long de sa géographie, ma langue cherchant son entrée, mes doigts écartant tout soupçon de trou. Deux, puis trois doigts se glissèrent en elle.

d'être primaire. Tant pis pour les primaires qui se rêvent censeurs. » (Ouologuem, Yambo, *Les Mille et une bibles du sexe*, op. cit., p. 21).

³¹⁰ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 109-110.

³¹¹ *Ibid.*, p. 107-108.

*J'aime les sexes larges. Un sexe de femme est un tout monde. Je ne me sens bien que dans les grands espaces. Je préfère les grottes aux galeries, le désert à la jungle, le cul d'une pondeuse à celui d'une vierge. Je n'aime pas l'étroitesse. Le monde des hommes doit être vaste et libre avec toutes les facilités d'entrée et de sortie*³¹².

Cette pratique emmène les femmes vers l'acmé orgasmique et les hommes à comprendre le monde à partir de l'univers vaginale et mystérieux de celles-ci, lesquelles s'avèrent, selon Milo Kan, dispensatrices d'un savoir sur la liberté humaine.

De plus, cette technique est, à tout point de vue, une méthode permettant aux personnages féminins et masculins d'élargir leur arsenal érotique en termes de consommation des plaisirs sexuels d'autant qu'à certaines occasions elle est associée à la fellation, comme s'il y avait alors la volonté chez les protagonistes de partager équitablement l'euphorie orgasmique. *Hermina* en fournit un exemple avec cette scène faisant allusion aux caresses bucco-génitales échangées entre Hermina et Heberto :

*Hermina - grande, joues rondes et hanches larges (slip et soutien-gorge au bord dentelé) - m'a proposé le sucre venu de ses zones pudiques, du sucre fondant, elle m'a dit : 'Tends ta langue pour cueillir le miel, l'abeille en moi l'a produit pour toi. Lèche, Heberto, lèche le miel, lèche, lèche.' Ma langue pour cueillir le miel ? Peut-être un peu de crème, non, Hermina, non ? 'Oui, oui, oui, je veux ! On se met à la table du fond, dans l'arrondi des banquettes, on ne peut pas nous voir, je prends des gâteaux à la crème que je barbouille sur ta bite pour la lécher, je m'en mets moi aussi dans la chatte, je m'en mets toujours un peu, ça me fait quelque chose*³¹³.

Une même quête de jouissance conduit les personnages à expérimenter avec ingéniosité et imagination leur sexualité et leur corps. De ce point de vue, l'on dira, pour parler comme Joseph Tonda, que la richesse imaginative dont font montre ces deux amants « *sont autant d'incitations et d'excitations aux explosions sexuelles*³¹⁴ ». Car, en projetant de s'enduire les organes « *de crème* » afin de les laper ensuite, Hermina et Heberto laissent supposer qu'ils recherchent un orgasme réciproque d'une grande intensité. Cette situation n'est pas sans rappeler le propos de Robert Muchembled lorsqu'il déclare que « *l'orgasme simultanée auquel [les personnages accordent] une place centrale [devient] un critère fondamental de la relation entre les hommes et les femmes*³¹⁵ ». L'on retrouve un agencement similaire dans l'œuvre *Les Mille et une bibles du sexe* de Yambo Ouologuem qui donne à voir la place importante que les héros postcoloniaux accordent à la masturbation dans l'investissement de leurs fantasmes sexuels :

L'homme a planté un genou à terre. Il introduit le crayon dans le vagin de la femme, et ses yeux prétendent que c'est une volupté sans pareille. Le crayon va et vient

³¹² Sassine, Williams, *Mémoire d'une peau*, op. cit., p. 94.

³¹³ Tchak, Sami, *Hermina*, op. cit., p. 100-101.

³¹⁴ Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial*, op. cit., p. 139.

³¹⁵ Muchembled, Robert, *L'Orgasme et l'Occident*, op. cit., p. 335.

dans le vagin. De l'autre main, l'homme se masturbe. Sa main irrite et frotte son pénis. Son pénis est humecté de la mouille que le crayon y dépose, avant de s'enfoncer à nouveau dans la vulve. La main lime. La main rougit la verge dont les veines se gonflent en pointillé sanguin... Jamais la main n'eut quelque chose d'aussi dur contre la paume. C'était voluptueux. Le crayon s'acharne dans le vagin. Le crayon crisse l'hymen. La main un instant quitte la verge. Et un doigt racle la lèvre de la vulve, titille le clitoris et revient froter, frapper, broser le phallus³¹⁶.

Tout dans cet extrait indique que la masturbation procure de formidables orgasmes. L'isotopie de la palpation (« *la main lime* », « *la main rougit la verge* », « *et un doigt racle la lèvre de la vulve* ») se mêle à celle de l'érectilité délicate des organes génitaux (« *les veines se gonflent* », « *titille le clitoris* », « *crisse l'hymen* ») pour poétiser la description. Dans ce contexte, le sexe se présente d'abord et avant tout comme un objet pour le plaisir. La main et le crayon sont utilisés comme autant de prothèses visant à décupler les plaisirs.

Aussi appréhendons-nous le cunnilinctus et la masturbation comme des formes sexuelles génératrices de la jouissance, lesquelles sont prisées par les intempérants en vue de multiplier les joies du plaisir sensoriel. C'est dans cette optique que nous allons analyser le rapport que les personnages masculins entretiennent avec le sexe féminin, lequel n'est pas sans rappeler « *la fétichisation de la marchandise* » évoquée par Marx, parlant de la consommation de l'objet au sein de l'économie capitaliste.

I.5. Les Odeurs du bas corporel ou l'éloge du con³¹⁷

Dans les œuvres de notre corpus, l'organe génital des personnages féminins jouit d'un traitement particulier. Souvent décrit par le biais de figures rhétoriques, le sexe de la femme paraît détenir un pouvoir envoûtant. Tellement envoûtant que la plupart des protagonistes masculins n'ont d'autre choix que de se vautrer entre les jambes de leurs partenaires afin de goûter à « *l'eau bénite de [leurs] coupes de chairs³¹⁸* », pour reprendre l'expression de Lourdès, un personnage du roman *Hermína* de Sami Tchak. Aussi, ce qui semble tant fasciner les hommes, c'est bien cette agréable fragrance qui émane du bas-ventre de ces dernières, quand elles semblent soudain devenues des êtres qui « *dégage[ent] des effluves [dignes] d'une femelle lascive, prête à s'offrir en pleine rue³¹⁹* ». Ainsi, tels de vrais esclaves voués à butiner la « *ruche exsudant du miel blanchâtre³²⁰* » des personnages féminins, les mâles sont emmenés, par le biais d'un vocabulaire pornographique, cru et débridé, à chanter « *l'éloge du*

³¹⁶ Ouologuem, Yambo, *Les Mille et une bibles du sexe*, Paris, Vents d'ailleurs, [1969], 2015, p. 26.

³¹⁷ Nous faisons allusion au titre de Zwang, Gérard, *Éloge du con. Défense et illustration du sexe féminin*, op. cit.

³¹⁸ Tchak, Sami, *Hermína*, op. cit., p. 41.

³¹⁹ *Ibid.*, 172.

³²⁰ *Ibid.*, p. 149.

con ». C'est le cas du personnage de *Place des fêtes* qui ne se ménage pas pour glorifier le vagin de la cousine de son Malien :

Le sexe de la cousine de mon Malien, il avait des odeurs un peu particulières. En tout cas, ça sentait de plusieurs manières. Il y avait un peu de l'odeur de la vanille, un peu de l'odeur d'un poisson frais gardé à l'intérieur d'un sachet en plastique pendant un jour. Il y avait un peu l'odeur du camembert fondu. Il y avait un peu de l'odeur du beurre de karité et surtout un peu de l'odeur d'une mangue. Vous aviez aussi, émanant de ce sexe, les odeurs les plus capiteuses³²¹.

L'effet de l'odeur produit sur lui l'incite à adopter une posture discursive qui n'est pas loin de s'apparenter à une sorte de fétichisation du vagin de sa copine : pour preuve la mobilisation métaphorique d'aliments et de produits gastronomiques tels que « *la vanille* », le « *camembert* », le « *beurre de karité* » et même un fruit exotique comme la « *mangue* ». Il y a une équivalence directe entre leur goût très délicieux et celui du sexe de la femme, comme si ses sécrétions étaient vectrices d'un pouvoir érotique irrésistible, invitant tous ceux qui les inhalent à la prodigalité charnelle :

Ce que j'aimais en elle, [confie-il], c'est qu'après l'avoir léchée, j'avais une haleine chargée de toutes les paradisiaques odeurs de la terre. Les gens me demandaient ce que j'avais mangé, quel parfum j'utilisais. Je me rappelle qu'un jour, maman m'avait même fait faire un truc un peu tordu pour elle. Comme j'étais revenu du bois après avoir léché la cousine de mon Malien et que ma bouche avait cette réserve d'odeurs excitantes, maman s'était inventé une brûlure sur le nez et m'avait demandé de lui souffler dessus. Je mis du temps avant de comprendre qu'en réalité, maman m'obligeait à la prendre par le nez. C'est que les odeurs de la cousine de mon Malien elles étaient franchement irrésistibles³²².

L'odeur du sexe est susceptible d'affoler aussi bien les hommes que les femmes. Au sortir de cette expérience, la bouche du personnage-narrateur, tel le « *museau* » d'un chien, a comme par miracle conservée les odeurs capiteuses de la cousine dont le « *sexe avait le parfum du Coca-Cola de McDonald's. Il y avait aussi un petit goût de cannelle et de piment. Le sexe de [sa] nièce, c'était très joli même sans le clitoris³²³* ». À telle enseigne que les passants enchantés par les senteurs exceptionnelles qui se dégagent sont obligés de lui demander la nature et sans doute la composition unique du parfum qu'il utilise. Plus spectaculaire encore est l'attitude de la mère qui, charmée par les odeurs provenant de la bouche de son fils, invente un prétexte pour recevoir sa dose d'odeur puisqu'elle voulait être prise « *par le nez* ». Ne pouvant plus résister au pouvoir de ces effluves, cette maman sombre dans l'incestuel, d'où cette confession de l'enfant qui estime que c'était à l'évidence « *un truc un peu tordu pour elle* ». Ainsi, l'odeur qui émane du con, est-elle comme dotée d'une *agentivité* qui électrise et soumet les individus à une vie caractérisée par l'*hybris*. Nous revoilà en présence d'une situation qui vient supprimer la fiction maternelle en faisant triompher le « *oui* » de l'enfant.

³²¹ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 109.

³²² *Ibid.*, p. 120.

³²³ *Ibid.*, p. 236.

C'est ce que nous avons appelé plus haut le nouvel Œdipe. En effet, nous avons fait valoir que ce dernier ne visait plus la possession symbolique de la mère, mais simplement à transgresser le socle même des symboles parentaux. À cet effet, parce qu'il y a impossibilité de castration, à cause de certaines licences sexuelles que favorise le libéralisme postcolonial (du moins telles qu'elles nous semblent s'exprimer dans la littérature) lequel prône la libéralisation de la jouissance sans entrave, on voit émerger dans les textes une nouvelle vie psychique qui permet à l'enfant et au parent de jouir de la même économie libidinale à travers un imaginaire de la consommation devenu un espace hétérotopique saturé de pornographiques carnavalesques.

Dans l'œuvre de Sony Labou Tansi, notamment *La Vie et demie* et *L'Anté-peule*, plusieurs passages expriment des vues similaires relatives à l'effet capiteux des odeurs du bas-ventre féminin sur les protagonistes masculins. Ces derniers sont contraints de se rendre à l'évidence, selon les propos d'Estina Bronzario, le personnage principal des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, que « [le] vagin n'est pas un essuie-flotte, ce n'est pas un chasse-mouches, ce n'est pas un alcool : c'est la volonté de Dieu en chair et en eau³²⁴ ». Pour s'en convaincre, il suffit en outre d'évoquer la situation presque avilissante que vit le Guide Providentiel depuis qu'il a humé les chairs génitales de Chaïdana :

Ce fut à cette époque que Chaïdana demanda au Guide Providentiel l'autorisation d'aller visiter ses parents en Katamalanasia maritime.
- Ton odeur ! Je n'arrive plus à me passer de ton odeur amère. Mes narines y sont accoutumées.
- Rien que trois jours.
- Que veux-tu que je fasse ? Tu es devenue l'autre moi-même. Il enfonça la tête dans ses cuisses comme pour prendre une bonne dose de cette odeur vitale³²⁵.

L'odeur du bas-ventre de Chaïdana bouscule les sens du Guide Providentiel, au point que celui-ci proclame l'impossibilité dans laquelle il se trouve de vivre un seul instant loin d'elle, prétendant qu'elle lui serait devenue « vitale ». Au demeurant, la problématique de l'odeur de l'organe génital féminin chez Sony Labou Tansi obéit à une « organisation » très complexe. C'est d'ailleurs ce qui a conduit Jean-Dominique Penel à constater que « les odeurs chez Sony diffèrent selon les textes tant par leurs significations que par leur importance³²⁶ ». Par conséquent, il faut voir dans cet extrait la manifestation d'une perception ambivalente de l'élément olfactif. D'une part, le Guide Providentiel dit que l'odeur du sexe de sa femme est « amer », ce qui laisse supposer qu'elle n'est pas perçue par le personnage comme quelque chose de positif, et que c'est la raison pour laquelle Chaïdana en voyant son mari dans un tel état de dépendance, lui qui pourtant est un mâle possédant un « corps broussailleux comme

³²⁴ Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit. p. 68.

³²⁵ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 57.

³²⁶ Penel, Jean-Dominique, « Odeur de Sony, odeurs chez Sony », in *Sony Labou Tansi. Témoin de son temps*, op. cit., p. 152.

celui d'un gorille [ainsi qu'une] énorme machine de procréation », n'hésite pas un seul instant à penser « *aussi à ce qu'un homme peut devenir moche sous le poids, la secousse et l'odeur d'une femme*³²⁷ ». D'autre part, le Guide Providentiel donne l'impression que l'euphorie de son « Moi » est liée à cette même odeur vaginale. L'odeur fonctionne comme un philtre doté d'un pouvoir foudroyant, qui ne vise plus métonymiquement à charmer d'amour l'amant, mais bien plus à l'ensauvager en faisant de lui un animal vorace de chair sexuelle.

Une scène similaire dans *L'Anté-peuple* présente la défaite d'un homme politique influent face aux odeurs vaginales de Yealdara, cette dernière s'étant imposée à lui « *par la chaleur et par l'odeur*³²⁸ ». Aussi, après avoir fait l'amour avec elle, Mouyaba se vautre dans ses chairs en lui conseillant de bien prendre soin de cet organe :

*Ne te brûle pas le bas. - Je fais attention, dit Yealdara. Le bas est le maître actuel de tout. Quand on l'a bien construit, on fait attention. - Franchement, tu me bouleverses. Tu es faite pour affoler les hommes. On te l'a déjà dit ? - Non, dit Yealdara. Mouyaba s'assit sur le lit et renversa sa tête sur les jambes de Yealdara. Il respirait profondément, en faisant trembler ses lèvres. Il avait les yeux clos*³²⁹.

Mouyaba se comporte exactement comme le Guide Providentiel, même s'il paraît plus tendre et plus érotique que lui. Cependant s'il se préoccupe ainsi de la bonne santé du sexe de sa concubine, c'est parce que, selon lui, le « *bas est le maître actuel de tout* », et mériterait que les femmes accordent à cet appareil tant prisé par les hommes intempérants une attention somme toute particulière. En outre, cette espèce d'éloge est perçue par leurs partenaires féminins comme un indice de soumission voire d'étiollement ontologique. La réaction de Yealdara à la suite du geste de Mouyaba le confirme. En effet, après que son amant Marti Mouyaba (entre autres Premier secrétaire du parti du *Nouveau Congo*) a plongé sa tête entre ses jambes afin de se gaver des odeurs génitales, elle cristallise en son for intérieur ses sentiments : « *[V]oici le lion dans le vase du sexe*.³³⁰ » Le lion dont il est fait mention est un animal pourtant réputé d'une puissance à faire frémir les animaux et même les humains. L'imaginaire le présente souvent comme le roi de tous les animaux, dont le simple mugissement suffit à imposer calme et terreur. Or le voici comme un minuscule insecte pris dans la toile odoriférante de cette femme. En effet, l'odeur génitale féminine dompte même les hommes les plus imposants. Ces derniers ne se sentent pleinement exister qu'à partir du moment où ils ont la possibilité de jouir de la sensation euphorique générée par le parfum du « con ». Ils agissent ainsi comme des dévots devant la nudité profonde des femmes, parce qu'il s'agit de l'unique objet garantissant leur épanouissement charnel :

L'odeur dans les premiers textes de Sony reçoit un sens très précis qui ne se confond ni avec les senteurs ni avec le parfum ; les amalgames viendront plus

³²⁷ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 57.

³²⁸ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, op. cit., p. 187.

³²⁹ *Ibid.*, p. 189.

³³⁰ *Ibid.*, p. 190.

tard. Au début de son œuvre, l'odeur comporte deux aspects complémentaires et indissociables : l'un strictement olfactif mais essentiellement sexuel ; le second est lié à la présence d'une passion insatisfaite. La conjonction indispensable des deux (sans laquelle il n'y a pas d'odeur dans la poésie de Sony) engendre notamment la notion d'odeur amère, de dure odeur, d'odeur forte et têtue et tout un cortège de dérivés qui s'étendront jusqu'aux plus dépréciatifs en odeur innommable, immonde, forte. Sans aller jusqu'à ces significations très accentuées, l'odeur a toujours une connotation ambiguë, mêlant le positif et le négatif³³¹.

Les odeurs dans l'œuvre du romancier congolais demeurent entièrement ambivalentes : c'est précisément ce qui se donne à lire dans l'attitude du personnage Marti Mouyaba face à Yealdera. Cependant, on remarque qu'à certains moments c'est le corps féminin tout entier qui devient un véritablement vivrier d'odeurs envoutantes et revitalisantes. L'odeur de la femme fonctionne comme une irrésistible invitation à la consommation excessive des plaisirs corporels. Du moins, c'est de cette manière que les personnages masculins réagissent aux senteurs suaves et voluptueuses du corps de leurs partenaires. Le cas du citoyen Nitou Dadou dans *L'Anté-peuple*, est singulièrement convainquant :

Il se répéta encore une fois qu'il fallait refuser à cette gamine le titre de femme, même si elle avait les mêmes odeurs qu'une vraie femme. Les odeurs profondes d'une femme terminée. Dadou ne résistait pas très bien aux odeurs - il y était même trop sensible. C'était à l'occasion d'une odeur bien faite qu'il s'amusait à faire des proies, et quand il les avait faites, il les respirait toujours jusqu'à s'en boucher les narines - ça le rendait plus homme. Il aimait ça : un homme chauffé à blanc, élargi, aggravé, qui ne sentait plus que la femme et le feu de l'amour³³².

C'est en se délectant de l'odeur agréable d'une femme que Dadou se décide de passer à l'acte. Celle-ci n'a plus aucune beauté physique qui puisse frapper son regard. Il s'agit plutôt pour lui de se baigner dans le fleuve des senteurs qui émanent non seulement du corps de celle-ci mais aussi surtout de ses organes génitaux, à la lisière d'un certain orgasme olfactif. Le texte précise qu'il aimait l'odeur plus que tout autre chose parce qu'à cause d'elle il devenait un homme « *qui ne sentait plus que la femme et le feu de l'amour* ». Par conséquent, cette disposition pourrait raisonnablement - pour reprendre une formulation de Rémi Astruc - « *être considérée comme l'expérience existentielle majeure qui infléchit les sensibilités* [des protagonistes masculins] *vers une réceptivité accrue à l'expérience* [de l'intempérance charnelle], *propice en retour à l'éclosion et à l'épanouissent* [total de leur Moi]³³³ ». Au fond, les héros sonyens souffrent en présence des odeurs féminines, parce qu'ils sont profondément phalocrates et hétérosexistes. Ils s'imaginent que les femmes sont leurs propriétés exclusives. C'est la raison pour laquelle, ils les supplient sans cesse de ne pas partager leur vagin à des rivaux. Or les femmes de Sony Labou Tansi semblent souscrire à la maxime sadienne placée

³³¹ Penel, J.-Dominique, « Odeur de Sony, odeurs chez Sony », *op. cit.*, p. 152.

³³² Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, *op. cit.*, p. 15.

³³³ Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 133.

dans la bouche du personnage Dolmancé, lequel déclare : « [l]a destinée de la femme est d'être comme la chienne, comme la louve ; elle doit appartenir à tous ceux qui veulent d'elle ; c'est visiblement outrager la destination que la nature impose aux femmes, que les enchaîner par le lien absurde d'un hymen solitaire.³³⁴ »

Certes, de nos jours, un tel propos pourrait heurter la bien-pensance d'un certain féminisme, qui verrait sans doute là, la résurgence cynique d'une misogynie primaire qui viserait à déshumaniser la femme au travers d'un imaginaire du bestiaire. En revanche, l'on peut interpréter l'idée de Sade comme l'expression d'un discours subversif qui cherche à soustraire le corps de la femme de la domination du dispositif patriarcal, lequel conditionne les femmes à la fidélité tandis que les hommes ont le droit d'avoir plusieurs partenaires. C'est en somme une tentative qui entend battre en brèche l'assignation (liberticide) de la femme à la féminité. Nous pouvons également lire cet extrait de Sony Labou Tansi sous la base de ces conceptions sadiennes, on assiste alors à un renversement anthropologique du paradigme sexuel qui oblige la femme à supplier la clémence de l'homme (même quand ce dernier est un glouton sexuel et infidèle), en modifiant les rôles du sujet devant porter « *le gémissement plaintif*³³⁵ ». Cela explique pourquoi la femme dans le roman paraît posséder, grâce à la nature particulière de son vagin, une force indomptable appelée à renverser les prérogatives égoïstes des personnages masculins qui voudraient s'arroger le droit de disposer sexuellement de leur corps.

L'imaginaire de *Filles de Mexico* de Sami Tchak est de même nature : l'odeur du sexe féminin y est toujours présentée comme une source de vertige pour bon nombre de protagonistes, avec des scènes au cours desquelles des personnages masculins s'extasient érotiquement du simple fait d'inhaler les senteurs vaginales. De ce fait, il n'y a pas plus apaisé ni attrayant pour un homme que de se délecter d'un « *cocktail* » d'odeurs vaginales :

Deliz se mit à rire dans son sommeil. Elle se retourna, sans cesser de rire, sur le dos et écarta grandement les jambes. Alors, je vis comme la porte d'un havre de paix. J'y enfouis ma tête. Elle se réveilla. Tu veux naître à l'envers ? me demanda-t-elle, puis me laissa me réfugier en elle dans cette chaleur odoriférante où on pouvait emprisonner toute la cruauté du monde dans une brève parenthèse³³⁶.

Les organes de la femme constituent pour les protagonistes intempérants, un autel voire un véritable lieu de recueillement. Quand ils en ont la possibilité, ces derniers n'hésitent pas à plonger leur tête dans les jupons de leurs compagnes. Le sexe féminin est perçu par ses amants « *comme la porte d'un havre de paix* », pour emprunter l'expression de Djibril Nawo. Si les héros tchakiens sont obnubilés par le vagin de leurs partenaires, c'est parce qu'il est tel

³³⁴ Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 36.

³³⁵ Despentès, Virginie, *King Kong Théorie*, op. cit., p.139.

³³⁶ Tchak, Sami, *Filles de Mexico*, op. cit., p. 90.

un volcan en éruption dégageant sans cesse une « *chaleur odoriférante* », si bien que le culte que lui rendent les mâles amplifient également leur propre orgasme :

*Je glissai doucement pour chercher son fruit juteux, la coupe des dieux contenant du vin parfumé. Voyager avec ma langue dans les méandres de son temple. Exprimer toute la gourmandise de ma langue sur sa langue érectile au fronton de son temple inondé. Cela dura combien de temps ? Je ne le sus. Jusqu'au moment où elle-même décida de l'ultime phase. Dans cette bienfaisante moiteur, j'allai dans un premier temps en hôte pressé, comme si j'avais craint qu'à tout instant les quatre battants de la porte des délices ne se referment. Mais une fois que je me sus accueilli sans hostilité dans ce temple odoriférant, je revins à une sorte de doux massage génitale...*³³⁷

Le sexe de la femme est ainsi présenté comme un vase secrétant un liquide d'une irrésistible senteur. Le vocabulaire apologétique qu'emploie Djibril pour nommer la richesse intérieure du vagin contribue littéralement à célébrer le bas-ventre de cette dernière. Dès lors, faire l'amour, c'est aussi surtout être capable d'identifier la grande variété odoriférante produite par l'appareil génital des femmes. D'ailleurs, Djibril Nawo affirme qu'il a été « *accueilli sans hostilité dans le temple odoriférant* » de celle-ci. Les protagonistes de Sami Tchak aiment consommer les sucres intimes de leurs compagnes. Le con serait alors perçu par les héros mâles, comme une framboise au fond de « *la coupe des dieux contenant du vin parfumé* ». C'est la raison pour laquelle ces derniers valorisent et chantent tous l'odeur du sexe féminin laquelle joue un rôle essentiel dans leur économie charnelle.

Au terme de cette analyse, il paraît nécessaire de procéder à une brève récapitulation. À travers maints passages des textes, nous avons montré la manifestation du primat de la jouissance sexuelle chez les héros de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak. Nous avons clairement établi que ce motif sexuel était entièrement assouvi par les héros dans un excès de débauches, manifestant ainsi leur usages démesurés des plaisirs charnels. En ce sens, ils sont de véritables intempérants, justifiant du même coup « [...] *la position signifiante qu'occupe l'acte sexuel et les métaphores de la copulation dans l'imaginaire* »³³⁸ romanesque des deux auteurs. Cette fascination charnelle des personnages a bien évidemment contribué à transformer leurs modes relationnels en instaurant un nouveau *socius* fondé de part en part sur la consommation licencieuse des plaisirs sensoriels. Ce principe en acte dans la vie psychique des héros a entériné la mise en place d'un *habitus* de contact en « *chair-mots-de-passe* », pour reprendre la formule de Sony Labou Tansi, faisant du corps potentiellement un objet-à-jouir et un objet-pour-jouir. Dès lors, il convient de préciser que l'organisation psychique des héros n'obéit plus à une dialectique du désir, mais plutôt à celle du besoin. Car

³³⁷ *Ibid.*, p. 73.

³³⁸ Mbembe, Achille, (chronique parue le 13 février 2006 dans *Le Messager*, Douala, Cameroun | www.lemessager.net)///Article N° : 4296, *op. cit.*, Consulté le 20 février 2019 à 14 :11.

le plaisir sexuel n'est plus vécu au sens phénoménologique comme le terme d'une économie charnelle régie par la castration, où deux subjectivités font concomitamment l'expérience à la fois du corps objet et du corps sujet dans le coït, mais simplement des individus dont le besoin d'amour obéit à la pulsion. C'est la raison pour laquelle, les personnages de notre corpus appréhendent toujours le besoin sexuel comme une nécessité vitale : cette disposition ne peut qu'aboutir à une philosophie hédoniste. Voilà en quelque sorte la première manifestation littéraire du *libéralisme sexuel postcolonial*, lequel est soutenu dans cette étude par la poétique de l'intempérance. En conséquence, on peut dire, à la suite de Didier Anzieu, que cet usage intempérant des plaisirs charnels fonctionne « *comme un schème directeur* » au sein des romans et, ce faisant, constitue pourrait-on dire « *sans doute un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur - lieu en particulier de ce que l'on nomme volontiers, depuis les études de Philippe Lejeune sur l'autobiographie, le contrat (ou pacte) générique*³³⁹ ».

Il nous semble dès lors opportun d'aborder le deuxième chapitre qui entend appréhender les dispositions psychologiques des personnages dans leurs usages du sexe. L'enjeu étant de mieux cerner les modalités d'expérimentation des plaisirs corporels. Dans cette perspective, le paradigme littéraire du « *vertige des extrêmes* » sera abordé pour décrire la singularité mentale des actants. Dès lors, on verra que l'imaginaire intempérant qui induit la quête excessive du sexe dans les romans favorise le triomphe dans la société d'une « *jouissance cannibale* ». Cet état d'euphorie charnelle est perçu comme l'image violente d'un plaisir devenu fatal à défaut d'avoir été moulé par la loi de la castration. Celui-ci résulte justement de la volonté absolue qu'ont les personnages de jouir à tout prix et sans entrave. Ainsi, ces derniers se trouvent comme dépossédés de toute leur subjectivité, puisque réduits dans une telle circonstance à de simples corps-sexes bons pour satisfaire les désirs intempérants. On rentre en quelque sorte, toute proportion gardée, dans une ère « *sadique* » où seule la satisfaction de l'*amor sui* paraît compter au-delà de toutes considérations humaine.

³³⁹ Genette, Gérard, *Palimpseste. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 10.

Chapitre II. Trouble dans l'extrême sexe : pour une anthropologie romanesque du vertige charnel

Eh, quel mal fais-je [s'écrit Dolmancé], *je vous prie, quelle offense commets-je, en disant à une belle créature, quand je la rencontre. 'Prêtez-moi la partie de votre corps qui peut me satisfaire un instant, et jouissez, si cela vous plaît, de celle du mien qui peut vous être agréable.'* En quoi cette créature agréable est-elle lésée de ma proposition ? En quoi le sera-t-elle en acceptant la mienne ? Si je n'ai rien de ce qu'il faut pour lui plaire, que l'intérêt tienne lieu du plaisir, et qu'alors, pour dédommagement convenu, elle m'accorde sur-le-champ la jouissance de son corps [...]

Sade,
Juliette ou Les Prospérités du vice.

L'enjeu de ce chapitre se laisse deviner dans sa formulation. Il suggère que nous aborderons toutes les postures psychologiques adoptées par les protagonistes dans leurs usages des plaisirs sexuels. La quête de l'euphorie sensorielle étant la principale motivation qui guide leur agir, il s'établit de nouvelles modalités d'expérimentation des plaisirs régies par la dialectique des « extrêmes ». Nous empruntons ce terme à Patrick Baudry qui l'emploie dans son essai intitulé *Le Corps extrême*¹. L'auteur s'appuie sur la théorie sociologique du « *corps extrême* » pour expliciter les usages du corps dans les sociétés modernes occidentales, lesquels usages permettent d'avoir un point de vue « *élargi sur les rapports corporels à la mort et à la violence aujourd'hui*² ». En revanche, le recours au « *corps extrême n'est pas ici qu'une forme de l'excès (ce qu'il devient dans le hors-limite)*³ » ; mieux, avec ce paradigme se pose également « *la question de l'origine et de la finitude, de la relation à l'autre [...]*⁴ ». Vue ainsi, la lecture anthropologique « du suicidaire » émanant de l'usage que fait Patrick Baudry de la « *thématique du corps extrême* » nous intéresse à plus d'un titre. Nous n'allons pas cependant souscrire à toutes les occurrences sociologiques de cette notion. Nous nous inspirerons au contraire exclusivement des réflexions développées au chapitre intitulé « *Un érotisme thanatique* », dans lequel l'auteur étudie quelques magazines « masculins » qui ont la particularité de donner à voir « *l'horreur sous toutes ses formes : massacres, catastrophes, violences diverses contre autrui ou contre soi, records absurdes, exploits aux*

¹ Baudry, Patrick, *Le Corps Extrême. Approche sociologique des conduites à risque*, Paris, L'Harmattan, 1991.

² *Ibid.*, p. 12.

³ *Ibidem.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

limites de soi-même, jeux divers avec la mort comme modes d'affirmation d'une 'toute-puissance'⁵ ». D'après le sociologue français, ces revues actualiseraient une esthétique de la vulgarité fondée sur l'exubérance de la « chair » puisqu'il « est question de corps excessivement étirés, intégralement tatoués, excessivement gros ; ou encore qui courent divers dangers : avalement d'épées, visages couverts de chauves-souris ou d'abeilles, ou corps couché en compagnie de serpents⁶ ». Au demeurant, l'auteur décèle dans cette nouvelle dialectique du corps souffrant une constante adjonction « de thèmes érotiques et thanatique » qui donnent à lire « une chair qui s'insoumet aux technologies du corps [...] ou encore qui en joue, qui en use et qui en abuse⁷ ».

Partant de ce qui précède, il sera fondamentalement question dans ce chapitre d'évoquer l'actualisation des usages « extrémistes⁸ » du sexe. Le paradigme du *vertige*⁹ se présente comme la principale modalité structurant les jeux et enjeux de la jouissance des personnages. Cette même modalité se trouve tissée autour d'une étrange euphorie charnelle qui semble instituer un véritable foyer vertigineux où le plaisir sexuel n'est plus qu'un agrégat des souffrances corporelles les plus violentes. Tout se passe comme si paradoxalement, selon la formule de Virginie Despentes, « le sexe festif¹⁰ » ne pouvait plus produire gratuitement la jouissance à ces adeptes de l'intempérance. Aussi, nous usons de la terminologie « extrémistes du sexe » pour désigner avec précision la psychologie de ces « forcenés de la

⁵ *Ibid.*, p. 124.

⁶ *Ibid.*, p. 125.

⁷ *Ibid.*, p. 126.

⁸ Nous empruntons cette terminologie à Christophe Bourseiller qui l'aborde dans son ouvrage intitulé *Les Forcenés du désir*, dans lequel l'auteur parle de « L'Extrémiste du sexe » comme la figure de l'individu occidental moderne dont le rapport à la sexualité serait régi par une sorte de prodigalité du désir. D'après l'auteur, l'extrémiste du sexe n'est pas à confondre avec 'le vaste agrégat des consommateurs de revues érotiques et autres spectateurs de films pornos'. » (Bourseiller, Christophe, *Les Forcenés du désir*, Paris, Éditions Desnoël, 2000, p. 13). À proprement parler, « [l']extrémiste du comportement se distingue avant tout par la mise en action de sexualités « hors normes », ou si l'on préfère et pour employer une terminologie psychanalytique : par le passage à l'acte. Ce personnage éminemment contemporain n'a certes pas surgi du néant au seuil du millénaire. Il s'est bâti de manière progressive et plonge ses racines dans l'histoire de la sexualité. Il est tout à la fois le fils du libertin, du pervers, de Dyonisos. » (*Ibid.*, p. 13).

⁹ Nous employons ce terme en référence au titre *Vertiges grotesque* de Rémi Astruc, texte dans lequel l'auteur identifie la spécificité moderne du grotesque dans la prose du XX^e siècle à partir de son originalité à proposer des scènes qui par leur supplément de réalisme, tendraient à plonger le lecteur dans une sorte de vertige. C'est dans ce sens que l'universitaire français établit que ces œuvres mettent en évidence une certaine esthétique du « choc » comique, car selon lui : « [l]e vertige apparaît alors comme la notion qui faisait précisément défaut pour articuler sans contradiction les propositions de Mikhaïl Bakhtine et celles de Wolfgang Kayser et qui permet de justifier en particulier le fait que toutes deux s'appliquent bien à un seul et même phénomène aux multiples apparences que serait le grotesque. Seules les causes du vertige diffèrent alors ici et là, vacillement produit par un excès de réel, un trop-plein de dynamisme qui se révèle renversant et instable d'un côté et de l'autre au contraire le trop-peu et le sentiment d'asphyxie que procurent un retrait soudain du réel, l'angoisse d'un rétrécissement du monde, la perte de familiarité (et de sens) des choses. » (Astruc, Rémi, *Vertiges grotesques*, op. cit., p. 16). Cependant, en ce qui nous concerne, nous emploierons à côté du *vertige*, la notion d'« éblouissement » proposée par Joseph Tonda, c'est-à-dire ce qui fascine, éblouit, transporte, oppresse, opprime et fait chavirer (Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial*, op. cit.)

¹⁰ Despentes, Virginie, *King Kong Théorie*, op. cit., p. 21.

chair » qui ne semblent s'affirmer qu'au travers des comportements qui commandent de pratiquer le « *sexe performant* ». À travers maints exemples, nous verrons que cette logique entraîne la réduction quasi systématique des personnages en corps-sexe affublé d'une « *agentivité*¹¹ » (le corps agit comme un agent doté de sa propre volonté d'action ; ainsi, le personnage est contraint d'obéir servilement aux injonctions que lui dicte son nouveau maître). Au demeurant, ce corps-sexe devient dans ces conditions une machine de plaisir dont la dialectique ne peut se conjuguer qu'au sein des jouissances « cannibales » et vertigineuses.

La matière corporelle est perçue et traitée par les intempérants extrémistes, comme un simple objet au service de la fête du sexe. Ce phénomène apparaît dans un univers où seule prime l'injonction du jouir sans entrave, donnant sans cesse cette étrange impression que la psychologie de l'individu intempérant ne saurait plus obéir aucunement aux valeurs de « *bonne volonté* [qui sont] *la condition indispensable qui nous rend dignes d'être heureux*¹² ». Dans ces circonstances, le personnage intempérant ou « l'extrémiste sexuel » est un être aimant « *la surenchère* [puisqu'il] *est soumis à la tentation de la spirale. Il lui faut s'enfoncer toujours plus avant, arpenter les frontières interdites et ignorer les lois morales*¹³ ». Dans tous les cas, ce dernier se comporte comme s'il était saisi dans tout son être par une grande folie sexuelle le conduisant de gré ou de force à connaître l'expérience d'une sorte de *vertige*¹⁴ produisant un choc, semblable à celui dans lequel Charles Baudelaire¹⁵ voyait l'essence même du « *comique* », au moment de la rédaction de son article sur le « *rire grotesque* ».

Ce goût vertigineux de l'extrême sexe dont font montre bon nombre des héros du corpus donne à lire une verticalité du rapport à soi et à autrui où « *le corps ne s'éprouve que tourmenté, brisé, écrasé, écartelé, et jamais reposé dans une stabilité quelconque*¹⁶ ». En conséquence, cette poursuite excessive du plaisir, en tant qu'elle est la philosophie qui semble définir leur *être-au-monde*, rend possible la manifestation d'une *jouissance-souffrance* et/ou d'une *souffrance-jouissance* établissant, de fait, selon la formule de Jean Baudrillard, une nouvelle expérimentation « *éthique de la relation au corps*¹⁷ ». La sublimation de « soi » dans

¹¹ La conception que nous avons de ce terme nous est inspirée par Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial*, op. cit. Mais aussi par Gell, Alfred, *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Bruxelles, Les Presses du réel, 2009.

¹² Kant, Emmanuel, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, Paris, Bordas, [1795] 1988, p. 15.

¹³ Bourseiller, Christophe, *Les Forcenés du désir*, op. cit., p. 15.

¹⁴ « [...] *le vertige est entré, le vertige circule dans l'air ; on respire le vertige ; c'est le vertige qui remplit les poumons et renouvelle le sang dans le ventricule.* » C'est en ces termes que Charles Baudelaire traduisait le choc qu'il reçut un jour en assistant « *au spectacle d'une pantomime jouée par une troupe anglaise de passage à Paris. Un choc esthétique si complet et si remarquable qu'il s'en souviendra des années plus tard lorsqu'il rédigera son article sur « l'essence du rire » et qu'il précisera : « Qu'est-ce que ce vertige ? C'est le comique absolu.* » (Astruc, Rémi, *Vertiges grotesques*, op. cit., p. 7).

¹⁵ Baudelaire, Charles, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », in *Œuvres Complètes*, Paris, éditions de Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 383. Cité par Astruc, Rémi, *Vertiges grotesques*, op. cit., p. 7.

¹⁶ Nkashama, Puis Ngandu, *Enseigner les littératures africaines*, op. cit., p. 208.

¹⁷ Baudrillard, Jean, *La Société de consommation*, op. cit., p. 205.

la pratique sexuelle ne s'éprouve plus alors qu'à partir des situations instituant une intranquillité permanente de l'être. De ce point de vue, on ne sera pas étonné de voir émerger au travers de ces postures l'actualisation d'un souci de performance dans les usages des plaisirs corporels. Au demeurant, ces attitudes de performances sexuelles seront parfois interprétées comme une tentative d'apologiser des dispositions obscènes telles que celles « *de l'outrage, du sacrilège, de l'inceste, du viol, de la sodomie, du meurtre*¹⁸ », en tant qu'ils seront vécus par les intempérants comme autant de pratiques génératrices du plaisir sexuel. L'on dira même, pour reprendre le propos de Rémi Astruc, que « *[l]e sexuel, dans la plupart des récits, apparaît ainsi comme l'incarnation littéraire du désordre*¹⁹ ».

D'où l'hypothèse mise en relief dans ce chapitre, à savoir que les romans de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak exposent, par le détour du thème de l'intempérance, les contradictions profondes du libéralisme sexuel postcolonial. En ce sens, parce qu'il entérine, comme dans la pensée, la réduction métonymique des personnages en corps-sexes, cet arrière-plan culturel et idéologique nous plonge dans un temps mythique caractérisé par la violence et le vertige, lequel rend « *l'individu étranger à lui-même, l'aliène, fait confondre le fond avec la surface, [et enfin] l'animalise*²⁰ ».

II.1. Les Postures sado-masochiques²¹ :

quand la fête des corps rime avec des souffrances extrêmes

¹⁸ Evrard, Franck, *La Littérature érotique, op. cit.*, p. 37.

¹⁹ Astruc, Rémi, *Vertiges grotesques, op. cit.*, p. 162.

²⁰ Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial, op. cit.*, p. 84.

²¹ Dans leur ouvrage *Vocabulaire de la psychanalyse*, Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis décrivent ce paradigme en deux termes (sado-masochisme). D'après eux, le sadisme est une « *[p]erversion sexuelle dans laquelle la jouissance est liée à la souffrance ou à l'humiliation infligée à autrui. La psychanalyse étend la notion de sadisme au-delà de la perversion décrite par les sexologues, en en reconnaissant de nombreuses manifestations plus larvées, infantiles notamment, et en en faisant une des composantes fondamentales de la vie pulsionnelle.* » (Laplanche, Jean et Pontalis, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 428). Le masochisme quant à lui, désigne une situation « *où le sujet se fait infliger de la douleur par une personne étrangère* » (*Ibid.*, p. 430). Autrement dit, par masochisme il faut entendre l'obsession qu'à individu à se laisser torturer physiquement et/ou moralement dans l'optique d'éprouver un certain plaisir sexuel. Pour Gérard Bonnet, le « *sadique est présenté d'emblée comme quelqu'un qui ne peut accéder à la jouissance sexuelle qu'à la condition de faire souffrir réellement la personne qu'il a choisie pour partenaire.* » (Bonnet, Gérard, « *Quand le sadisme devient une perversion* », in *Revue Française de Psychanalyse*, tome 66, n° 4, « *Sadisme* », Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 1044). Chez Freud, le sadisme ne saurait être perçu comme une perversion que dans le cas strict où un sujet fait de la douleur infligée à autrui l'unique possibilité d'éprouver du plaisir sexuel. Gérard Bonnet corrobore cette allégation en précisant le fait suivant : « *Freud souligne que c'est seulement dans les cas où cette violence est la condition sine qua non de l'accès au plaisir génital qu'on peut parler de perversion* ». (*Ibid.*, p. 1044). C'est ainsi que dans *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Sigmund Freud précise que « *le terme masochisme englobe toutes les attitudes passives adoptées face à la vie sexuelle et à l'objet sexuel, dont la plus extrême paraît être la liaison de la satisfaction à la souffrance physique ou psychique endurée de la part de l'objet sexuel. Le masochisme, en tant que perversion, semble s'éloigner davantage du but sexuel normal que sa contrepartie ; il convient avant tout de se demander s'il*

Dans les romans du corpus, on constate que l'usage des plaisirs entraîne inéluctablement la jouissance du sexe mêlée à des souffrances physiques extrêmes. À cet effet, sadisme sexuel et masochisme sont abordés comme autant de penchants inhérents à la psychologie intempérante des héros. Le désir forcené du sexe dans son expression la plus voluptueuse et la plus violente se présente comme le paradigme appelé à guider tous leurs investissements charnels. Cet imaginaire littéraire singulier présente l'ambivalence d'un plaisir étrange et vertigineux – dont la représentation entremêlée de souffrances corporelles, permet, à maints égards, de mettre à jour les comportements sadiques et masochiques des protagonistes intempérants. Tout se passe comme si soudain, la « *condition d'accès au plaisir*²² » dépendait, chez eux, d'un désir pervers « *de désorganisation corporelle* », à l'occasion « *réduit à l'état de matière indéfiniment malléable*²³ ».

En revanche, la démonstration littéraire qui va être faite ne vise pas le moins du monde à rechercher une quelconque ressemblance servile entre Sade et les auteurs de notre corpus. Certes, Sami Tchak, lecteur passionné du Marquis de Sade, fait constamment mention dans ses romans, par le biais de ses conteurs diégétiques, de propos se référant directement à ceux du théoricien français du libertinage. On ne saurait pour autant faire de Sami Tchak un auteur sadien. Pour toutes ces raisons, lorsque nous userons de termes comme « sadique », « sadomasochique » ou même « sadien », que le lecteur n'y voit là qu'un prétexte de notre part, faute de mieux, pour décrire les séquences romanesques donnant à voir la recherche du jouir des actants sous les auspices d'un désir sexuel porté par le plaisir de faire souffrir. Autrement dit, le recours à ces termes vise à caractériser la situation des scènes diégétiques décrivant « *la conjonction de la violence et de la sexualité*²⁴ » comme ressort de l'imaginaire, qui permet aux personnages dits intempérants d'éprouver peu ou prou de la jouissance sensorielle.

Cela nous conduit d'emblée à inscrire les modalités actanciennes « *du plaisir de faire mal* » et celui « *de le subir*²⁵ », en tant que deux paradigmes qui décrivent l'accès au jouir dans les œuvres du corpus. Nous nous situons dans une perspective deleuzienne qui permet de révéler la « *profonde dissymétrie* » qui existe entre les notions de « sadisme » et celles de « masochisme ». On songe par ailleurs à cette remarque importante formulée par Gilles Deleuze, selon laquelle il existe une distinction systémique entre Sade et Sacher-Masoch :

[...] *on assiste chez Sade au développement le plus étonnant de la faculté démonstrative. La démonstration comme fonction supérieure du langage apparaît*

n'apparaît jamais de façon primaire ou si, bien plutôt, il ne naît pas régulièrement du sadisme, par le biais d'une transformation. » (Freud, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit., p. 69-70).

²² Bonnet, Gérard, « Quand le sadisme devient perversion », op. cit., p. 1045.

²³ Chasseguet-Smirgel, Janine, « Les Archanges d'Attila », in *Revue Française de Psychanalyse*, *ibid.*, p. 1061.

²⁴ Deleuze, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch, le froid et le cruel*, Paris, Minuit, [1967] 2007, p. 17.

²⁵ *Ibid.*, p. 34.

*entre deux scènes décrites, pendant que les libertins se reposent, entre deux mots d'ordre. On écoute un libertin lire un pamphlet rigoureux, développer ses théories inépuisables, élaborer une constitution*²⁶.

En effet, Deleuze propose l'usage du terme de « *pornologie* » pour établir la distinction fondamentale qui existe entre Sade et Sacher-Masoch. Selon le philosophe français, la différence entre ces deux « théoriciens » du « sadisme » et du « masochisme » s'actualise au niveau de la finalité de leur langage érotique qui semble structurellement différent : là où l'un (langage de Sade) supprime le consentement, en imposant comme loi la domination légitime d'autrui pour obtenir le plaisir. Ce qui fait radicalement du langage sadien « *un contre-langage*²⁷ » ; en revanche, le langage de Sacher-Masoch prône le consentement par la persuasion. C'est la raison pour laquelle Deleuze dit que le langage de Sacher-Masoch est réglé par l'établissement d'un contrat, qui consigne les sévices à administrer à la victime pour qu'elle obtienne le plaisir recherché. Ainsi, *in fine*, chez Sacher-Masoch, « [...] *les mots d'ordre et les descriptions se dépassent vers un plus haut langage. Mais cette fois, tout est persuasion, et éducation*²⁸ ».

Ces précisions théoriques établies, nous passons dès lors à l'analyse littéraire de quelques éléments se référant au « sadisme » et au « masochisme » dans notre corpus. C'est ainsi que nous proposons de subdiviser ce point en deux sous-sections, afin d'en apprécier son fonctionnement tant dans la psychologie des protagonistes féminins que masculins.

a- La Performance sadomasochique ou les exploits grotesques du vagin-objet

Les personnages féminins représentées dans les romans de Sami Tchak et de Sony Labou Tansi se comportent comme de véritables « *dépendantes* » du coït, en affichant de façon presque obsessionnelle cet « *état permanent d'accouplement*²⁹ ». Cette disposition charnelle les plonge dans un souci de performance sexuelle impliquant un usage grotesque de leur vagin. C'est le cas de Chaïdana dans *La Vie et demie* qui, dans une optique de vengeance contre le régime du guide Providentiel, use de son sexe pour donner la mort à un nombre important de hauts dignitaires de la Katamalanasia :

Les vingt ans de Chaïdana et sa délicieuse beauté continuaient à attirer les plus passionnantes attentions charnelles. Elle avait maintenant les adresses au lieu d'aller les chercher comme de coutume. Les plus prompts lui avaient formulé des demandes en mariage. C'est ainsi que Chaïdana avait été Mme Duento-Kansa de Lavampire, Mme Samananta, Mme Moushieta, Mme Awi-Mourta, Mame Yoani Buenzo, Mme Anamarashi Mousheta, Mme Loupiazana Shio, Mme Augustano Masta, Mme Maria de Cabana... À l'époque où mourut le général Ariamana Pueblo, des Forces spéciales, un jeune Kha de vingt-quatre ans pour lequel elle

²⁶ *Ibid.*, p. 18.

²⁷ *Ibid.*, p. 76.

²⁸ *Ibid.*, p. 20.

²⁹ Bruckner, Pascal et Finkielkraut, Alain, *Le Nouveau Désordre amoureux, op. cit.*, p. 259.

*avait eu des faiblesses et avec qui elle venait de vivre huit mois de semi-conjugale*³⁰.

Ces mariages qui se répètent plusieurs fois dans la vie de ce personnage suggèrent le « niveau » de ses performances sexuelles et son endurance extraordinaire : comment une personne ordinaire pourrait-elle multiplier ses amants avec une telle avidité ? De toute évidence, l'écrivain a délibérément exagéré les capacités sexuelles d'une Chaïdana recevant les « *attentions charnelles* » de la part de ces hommes que motive l'attrait exceptionnel de « *sa délicieuse beauté* ». À partir de cet instant, on conjecture aisément le nombre de fois qu'elle a englouti, telle une mante religieuse, les verges de ses amants transformés par la même occasion en de simples victimes. Ainsi, au moment où elle épouse le Guide Providentiel, Chaïdana obtient-elle de la part de ce dernier « *une nouvelle identité, la quatre-vingt-treizième [qu'elle] portait dans sa vie*³¹ ». Il est également intéressant d'évoquer l'expérience singulière de Chaïdana-aux-gros-cheveux (ce personnage est en fait une doublure de sa mère Chaïdana), menée durant son exil au cœur de la forêt et qui en est également sujette à d'incroyables performances vaginales. Nous allons désigner ce motif récurrent par l'expression « grotesque métaphysique » que nous forçons pour désigner des performances sexuelles hors du commun. En effet, dans son livre *Vertiges grotesques*, Rémi Astruc relève la présence chez Sony Labou Tansi d'un certain « *grotesque de la dérélition* » perceptible à travers la manifestation d'images spectrales. Pour l'universitaire français, l'écrivain congolais aurait « *import[é] à côté du grotesque de l'exagération comique* », une autre réalité qui correspondrait au « *comique de l'aliénation (estrangement) et de l'inquiétante étrangeté, qui constitue historiquement [...] une forme plus moderne de comique, notamment en ce qu'elle se fait plus sourdement, plus individuellement inquiète*³² ». De ce point de vue, Rémi Astruc suggère ce qui suit :

*Ainsi peut-on trouver des raisons de lire la production romanesque de Sony Labou Tansi comme le progressif dégagement d'un certain 'réalisme grotesque', au profit moins d'un 'grotesque fantastique' que de la fable grotesque. Autrement dit, le passage décisif qui se jouerait, dans les romans de l'auteur congolais, du grotesque satirique à un grotesque transcendantal*³³.

Sa réflexion souligne une spécificité substantielle du phénomène grotesque chez Sony Labou Tansi, laquelle invite à ne pas considérer ce motif dans l'œuvre du romancier congolais comme un simple prétexte littéraire. Certaines occurrences renvoyant au grotesque dans l'imaginaire sonyen transcenderaient la dénomination habituelle de « *réalisme merveilleux* », en ce que l'une des sources de bon nombre de ces images serait à interpréter en tenant compte de

³⁰ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 50.

³¹ *Ibid.*, p. 53.

³² Astruc, Rémi, *Vertiges grotesques*, op. cit., p. 145.

³³ *Ibidem.*, p. 145.

l'anthropologie culturelle Kongo³⁴. Si l'on en croit Boniface Mongo-Mboussa dans son article « Sony Labou Tansi : la question du bas matériel et corporel », le carnavalesque sonyen drainerait les métastases tout au moins de trois principaux discours. Une première strate concernerait l'intertextualité :

[...] travaillée par ceux du Colombien Gabriel García Márquez maints fois évoqués par la critique. Or Márquez, on le sait, a été influencé aussi bien par Faulkner que par Rabelais (García Márquez, 1982 :104). Outre l'apport de Márquez, on notera l'influence de Roa Basto (Chevrier, 1984), de Victor Hugo, de Ionesco, eux aussi, ont été dans une certaine mesure touchés par la « grâce » du carnavalesque³⁵.

En parallèle de ces influences intertextuelles, Boniface Mongo-Mboussa note la prégnance du « *fondement culturel* » Kongo. Il s'agit entre autres, de la manifestation du cérémonial de la veillée mortuaire appelée le « *matanga* » en lingala. En effet, cette veillée³⁶ pourrait remplir deux fonctions principales. Premièrement, elle assurerait le rôle de psychopompe³⁷ parce qu'elle participerait à l'accompagnement de l'âme du défunt dans l'au-delà par les arts³⁸ du « pleurer », afin de lui permettre de rejoindre sereinement ses ancêtres. Deuxièmement, elle assumerait la fonction d'exutoire (une sorte de catharsis), dans le sens où elle aiderait à atténuer l'ampleur du traumatisme engendré par la disparition soudaine d'un proche. C'est dans ce cadre que Boniface Mongo-Mboussa parlant de ces « pleureurs » dynamiques déclare :

Ils dansent, chantent, racontent des histoires truculentes dans le but d'atténuer ou de tenter d'atténuer la douleur de la famille éprouvée. Cette manière d'être, qui

³⁴ Dans son article intitulé « Sony Labou Tansi et les mangeurs d'homme », Jean-Michel Devésa donne une analyse qui met en lumière l'idée selon laquelle l'écrivain congolais aurait manifesté tout au long de sa trajectoire scripturale une proximité non moins profonde avec la métaphysique Kongo. En effet, si l'on en croit l'universitaire français, « [d]ans toute sa production, la visée polémique et pamphlétaire va de pair avec une conception animiste du monde. La mise en question de la société africaine contemporaine s'accompagne toujours chez Sony Labou Tansi d'une discrète auto-analyse et de la célébration, plus ou moins appuyée, de la cosmogonie Kongo. » (Devésa, Jean-Michel, « Sony Labou Tansi et les mangeurs d'homme », *op. cit.*, p. 123).

³⁵ Mongo-Mboussa, Boniface, « Sony Labou Tansi : la question du bas matériel et corporel », *op. cit.*, p. 137-138.

³⁶ L'on retrouve aussi la présence de cette veillée mortuaire dans certains pays du bassin du Congo (Gabon, Cameroun, Centre-Afrique, etc.).

³⁷ « Psychopompe » est un adjectif tiré de la mythologie grecque qui désignait un dieu dont la mission était de conduire l'âme des morts dans l'autre monde (on parle souvent d'Hermès psychopompe, mais aussi de Charon et d'Orphée, voire d'Anubis dans l'Égypte antique).

³⁸ On fait allusion au Gabon, pays duquel on est originaire (mais cela pourrait être également la même chose au Congo-Brazzaville, au Congo démocratique, au Cameroun, en Centre-Afrique...), où la veillée mortuaire est un événement d'envergure. Chez les Bantous, on ne pleure pas les morts n'importe comment. Pleurer n'est jamais un acte gratuit mais constitue tout un art qui permet non seulement d'honorer le mort, plus encore, il aide à accompagner l'âme du défunt vers l'autre monde, celui des ancêtres. Généralement, des femmes qu'on appelle les « pleureuses », qui lors du rite funéraire se lamentent, chantent, parlent, égrenent les noms des parents morts (en présence de la dépouille), ont la charge d'accompagner l'âme du/de la défunt(e) dans le Royaume de l'au-delà. C'est pourquoi la veillée mortuaire assume la fonction de psychopompe dans l'imaginaire bantou. Pour plus d'informations, se référer à Mabik-ma-Kombil, *Ngongo des initiés. Hommages aux pleureuses du Gabon*, Paris, L'Harmattan, 2003.

*consiste à juxtaposer la tristesse et la joie, joue dans la société congolaise une fonction thérapeutique identique à celle du carnavalesque*³⁹.

S'agissant de la troisième occurrence, le critique évoque l'influence de la culture théâtrale traditionnelle kongo dans laquelle les hiérarchies se trouvent renversées, puisqu'on y trouve « [...] *la désacralisation, la grande place accordée au corps et à la nourriture, la participation du peuple, le travestissement, le dédoublement et l'effacement des différences sociales (pendant la durée du spectacle)*⁴⁰ ». Si ces paradigmes entre en résonance avec l'idéologie carnavalesque de François Rabelais telle que présentée par Mikhaïl Bakhtine, certains de leurs aspects méritent d'être regardés du point de vue de l'anthropologie mystique africaine. C'est dans cette optique que, pour parler de l'usage carnavalesque du bas corporel de Chaidana-aux-gros-cheveux, nous nous référons à un « grotesque métaphysique ». Pour en arriver à cette terminologie, nous nous sommes servis de la formule de « *l'Élément métaphysique* » qu'emploie le critique universitaire gabonais Magloire Ambourhouet-Bigmann dans son ouvrage intitulé *Pourquoi la Cafritude ?* Son essai postule l'existence d'un fond d'imaginaire mystique et ésotérique commun au sein des croyances et religions africaines traditionnelles. Celui-ci, une fois transposé dans les œuvres de fictions, serait entièrement différent de la vision occidentale du « fantastique », lequel ne voit dans ces motifs mystico-magiques africains qu'un simple prétexte littéraire. Magloire Ambourhouet-Bigmann nomme ces éléments par la formule « *l'Élément métaphysique* », qu'il circonscrit de la sorte :

*Par Élément métaphysique nous entendons tous les rites et croyances africains pris en compte afin d'influer sur la trame, sur l'intrigue d'une œuvre littéraire. Rites et croyances traités selon un mode particulier et la dimension biographique ici ne diminue nullement selon nous, l'impact de l'Élément sur l'ensemble de l'œuvre. L'Élément métaphysique en effet ne perd rien de son intensité, car aussi bien pour la société du livre, pour la diégèse, que pour l'auteur qui rapporte les faits, une certaine forme d'adhésion, d'acception des rites et croyances rapportés indéniable*⁴¹.

Ces phénomènes mystico-magiques transposés dans une œuvre littéraire, le lecteur africain averti n'aurait pas de grandes difficultés à les reconnaître, vu que ces derniers font partie intégrante de son imaginaire culturel. Par conséquent, si on s'intéresse à la phénoménalité du spectre de Martial dans *La Vie et demie*, on dira qu'elle est à la fois réelle et imaginaire. Réelle, parce que dans la majorité des sociétés d'Afrique Noire, l'image de Martial correspond à un imaginaire anthropologique présent dans les rites de représentation de l'existence : Martial, c'est pour l'Africain le fantôme ou le revenant, c'est-à-dire une personne qui a été tuée mais

³⁹ Mongo-Mboussa, Boniface, « Sony Labou Tansi : la question du bas matériel et corporel », *op. cit.*, p. 138.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 139.

⁴¹ Ambourhouet-Bigmann, Magloire, *Pourquoi la Cafritude. Une alternative à la littérature et aux théories postcoloniales*, Libreville, Éditions Odette Manganga, 2013, p. 97.

dont le moment « naturel » de sa mort n'est pas encore tout à fait arrivé. Ne pouvant pas accéder alors au paisible royaume des ancêtres, il est condamné à l'errance entre deux mondes, celui des vivants et « *l'autre monde* », la frontière étant toujours très ténue entre ces deux univers qui cohabitent dans une sorte de *continuum* vital. Une fois dans cet état de corps-fantôme, le défunt devient potentiellement nuisible pour son bourreau et même pour la communauté. Cependant, Martial est aussi fictif parce qu'il est tout simplement un personnage de roman. Un lecteur africain identifie aisément les différents plans dans lesquels évolue et s'affirme Martial, sans céder à une univocité de signification, obligatoirement littéraire.

Quant à l'endurance sexuelle que Sony Labou Tansi attribue à Chaïdana-aux-Gros-cheveux, notons que celle-ci est inséparable de son initiation dans la forêt des sèves par le redoutable Pygmée Kapahacheu, l'homme à qui elle doit la vie. Car son frère Martial et elle ont été empoisonnés par des Pygmées hostiles à leur présence, après avoir été découverts au hasard des itinérances de la communauté pygmée en quête de lieux à l'abondant gibier. Le frère n'a pas survécu à la toxicité du poison. La sœur a quant à elle bénéficié de la bonté de cœur du dissident Kapahacheu. Celui-ci s'est vu contraint de quitter sa collectivité pour vivre avec la survivante Chaïdana et lui enseigner les mystères de la brousse. Cette vie nouvelle favorise une reconfiguration radicale du corps de Chaïdana, augmentant au passage son « *coefficient charnel* », au point d'en faire un corps-forêt :

Si bien qu'à la longue, dans le cerveau de Chaïdana, la forêt se fit, la forêt et ses enchevêtrements farouches, la forêt et ses odeurs, ses musiques, ses cris, ses magies, ses brutalités, ses formes, ses ombres et ses lumières, ses torturantes ardeurs. À part ses dix-neuf ans de là-bas, Chaïdana finit par perdre de vue son âge. Il y avait les jours, les nuits : c'était la forêt du temps, la forêt de la vie, dans la forêt de son beau corps⁴².

Le corps de Chaïdana connaît une profonde recomposition qui finit par une médiation invisible avec le monde végétal. Dès lors que « *la forêt de la vie* » peut aisément s'enchevêtrer dans « *la forêt de son beau corps* », ce personnage bascule dans un nouveau rapport aux choses qui la rend énigmatique et hybride. À partir de ce moment, son existence est appelée à se situer du côté des performances. Ayant échappé au poison, elle en vient *de facto* à échapper aux lois naturelles :

Kapahacheu versait la forêt dans la cervelle creuse de Chaïdana. Les sèves qu'on vous met dans les yeux pour voir très loin ou pour voir dans la nuit. Les sèves qu'on met dans les narines pour respirer l'animal ou l'homme à distance. Les sèves qui font dormir ou qui empêchent de dormir. Les sèves qui provoquent les mirages ou les effets de vins. La gamme de poisons. La gamme de drogues. Les mots aussi. Les mots qui guérissent. Les mots qui font pleuvoir. Les mots qui donnent la chance. Ceux qui la tuent⁴³.

⁴² Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 100-101.

⁴³ *Ibid.*, p. 98.

Dès cet instant, Chaïdana peut affronter toutes les épreuves de la vie. En effet, la science des sèves dont dispose le Pygmée a refaçonné les contours de son corps afin de lui donner des dimensions charnelles très impressionnantes. Ainsi, la jonction des mots et celle du pouvoir de la forêt deviennent dans son corps une articulation dynamique appelée à décupler ses fonctions naturelles. Le commentaire que propose Xavier Garnier dans son ouvrage consacré à l'écrivain congolais, notamment à propos de la symbolique de la parole et des sèves, a orienté notre lecture en ce sens : « *Kapahacheu ne parle pas à Chaïdana, il lui inocule des mots. Le langage est pour lui une extension des sèves en circulation dans la forêt et, à ce titre, engage un rapport très particulier aux corps.*⁴⁴ » Nous sommes bien là, en présence de la manifestation littéraire du « grotesque métaphysique ». À l'issue de cette initiation mystique, Chaïdana peut proclamer cette phrase non moins mystérieuse : « - *Si le temps veut, je partirai, et je prendrai la ville avec mon sexe, comme maman. C'est écrit dans mon sang*⁴⁵ ». Si la fonction et l'usage grotesque que Chaïdana assigne à son vagin nous paraît métaphysique, c'est parce que dans certaines traditions bantoues, que l'on retrouve aussi bien au Congo que dans d'autres régions d'Afrique, il existe des rituels qui consistent à « augmenter » l'attrait corporel de la jeune femme lors de certaines cérémonies, en usant du savoir de la forêt et en le combinant à des incantations mystiques, afin de sexualiser son corps et lui assurer une fonction de rentabilité économique. Elle devient de la sorte, au sens marxien du terme, un corps-sexe doté de valeurs et d'*agentivité* érotique. Pour y cerner ses fonctionnalités dans l'imaginaire postcolonial qui institue la consommation licencieuse de la chair, il faut peut-être se référer à ce que Karl Marx dit de la valeur dans l'économie capitaliste :

*La valeur se présente comme une substance automatique, doué d'une vie propre, qui, tout en échangeant ses formes sans cesse, change aussi de grandeur, et, spontanément, en tant que valeur mère, produit une pousse nouvelle, une plus-value, et finalement s'accroît par sa propre vertu. En un mot, la valeur semble avoir acquis la propriété occulte d'enfanter de la valeur parce qu'elle est valeur, de faire des petits, ou du moins de pondre des œufs d'or*⁴⁶.

Ainsi, Marx nous rappelle que la valeur dans le système capitaliste possède comme un pouvoir occulte qui la fait fonctionner de manière autonome. Or le corps-sexe dans la littérature postcoloniale semble agir identiquement. Il faut considérer le système de jouissance que cette littérature rend visible comme un dispositif capitaliste qui produit des corps sexuels automates censés faire fonctionner le « divin marché » de la consommation obscène de la chair. C'est exactement ce que dit la prose de Sony Labou Tansi, et c'est ce à quoi sert le « grotesque métaphysique » qui augmente les corps par le biais d'une « propriété occulte » en les rendant

⁴⁴ Garnier, Xavier, *Sony Labou Tansi, op. cit.*, p. 189.

⁴⁵ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.*, p. 99.

⁴⁶ Marx, Karl, *Le Capital, Livre premier, Chapitre IV : La formule générale du capital, II^e section, op. cit.*, p. 448.

hypersexualisés. En conséquence, tous les hommes qui auront à commercer charnellement avec ces femmes aux corps-performants chargés de la valeur sexuelle seront comme électrisés par la frénésie de leurs reins et, à ce titre, disposés à satisfaire au passage toutes les doléances matérielles qu'elles formuleront. La famille profite alors pleinement des avantages du « corps-marchandise » de leur fille, puisque celui-ci a été « façonné » et instruit pour enrichir en biens matériels ses parents, voire sa communauté. Nous sommes certainement en présence d'un imaginaire matérialiste africain qui se sert de son anthropologie culturelle pour inventer l'image d'un corps-global devenu, en postcolonie, l'emblème fantasmatique d'une chair des plaisirs. Cette image du corps prend ici une dimension sadomasochiste vu qu'il est culturellement produit pour performer dans les jeux de consommation des plaisirs. Ainsi, la valeur sexe attribuée au corps génère inéluctablement la valeur argent, comme dans l'économie capitaliste décrite par Marx. On a là un bel exemple expliquant la réduction métonymique d'une personne au corps-sexe. En effet, la finalité de cette « pornographisation » économique de la jeune fille est bien de lui permettre d'entrer dans le marché des plaisirs tarifés. Célestin Monga corrobore cette assertion à travers la narration d'un fait qu'il aurait vécu, pendant qu'il se trouvait un jour en mission dans un pays africain. Écoutons à cet effet sa propre confidence :

C'était une adolescente de 16 ans au sourire à la fois timide et intimidant. Je lui avais demandé si elle allait à l'école. Elle avait baissé les yeux pour m'expliquer qu'elle avait dû abandonner ses études, et qu'elle ne faisait rien d'autre dans la vie ; excepté vendre des fruits pour aider sa mère [...]. À ce moment-là, une vieille dame qui observait notre échange assise à même un carton non loin de là s'était levée et approchée péniblement [...]. Elle avait esquissé une grimace furtive que j'avais interprétée comme étant un sourire et dit quelques mots que le chauffeur avait traduit avec hésitation, d'un air amusé : – C'est la maman de la petite. Elle vous propose d'emmener sa fille avec vous. – Emmener la jeune fille avec moi ? Où donc et pour quoi faire ? – Ce que vous voulez, avait précisé le chauffeur, traduisant les instructions de la vieille dame. Elle pourrait travailler chez vous comme cuisinière ou même devenir votre femme⁴⁷.

Cette dame conçoit le corps de sa fille comme un objet économiquement doté de la valeur argent. Une telle configuration de l'imaginaire n'est pas sans rappeler celui qu'on retrouve dans l'univers animiste où les objets symbolisés possèdent un pouvoir mystique censé procurer des richesses matérielles ; elles-mêmes génératrices d'une existence somptueuse. C'est la raison pour laquelle, suivant représentation identique, cette maman propose à Célestin Monga d'acquérir le corps de sa fille ainsi que sa force physique. Nous avons là l'image parfaite du corps-sexe. En effet, aux yeux de cette dame, tous les hommes sont susceptibles d'être étourdis par le vertige érotique produit par le corps-sexe de sa fille âgée de 16 ans. Ainsi sous les auspices d'un tel imaginaire ayant partie liée à la consommation, le sujet postcolonial

⁴⁷ Monga, Célestin, *Nihilisme et négritude*, op. cit., p. 53.

se voit réduit à une sorte d'objet fétiche destiné à être échangé sur le marché global des *aphrodisia*. C'est d'ailleurs ce qui conduit la mère face au refus de Monga, à rétorquer, en guise de persuasion, qu'elle possède un bon produit : « *ma fille est sage, confit-elle, bien élevée, elle cuisine parfaitement et sait tout faire très bien. Vous ne pouvez pas le regretter... Et puis, si après l'avoir essayée vous n'en voulez pas, vous pouvez toujours me la ramener.*⁴⁸ » Autrement dit, cette femme est en train de signifier à son interlocuteur (le potentiel acquéreur) que le corps-sexe de sa fille peut tout, y compris lui procurer des orgasmes sismiques. C'est là, une manifestation pertinente de l'imaginaire véhiculé par le libéralisme sexuel postcolonial. Désormais, le corps dans l'économie des passions peut s'échanger comme tous les autres objets de consommation. On peut même l'essayer aux dires de la dame, juste pour en vérifier sa capacité à produire la promesse de la jouissance. Face à ces considérations, l'on ne saurait plus parler d'amour, puisque les individus sont tout simplement réduits à des corps-sexes dotés d'une valeur économique. On peut dès lors se demander ce que suivent vraiment les hommes dans leur art d'aimer en postcolonie, si ce n'est « *ce quelque chose de si agréable qu'il y a dans la femme, dans toute femme ; ce quelque chose qui, bien entendu, ne peut être défini mais qui fait tout bêtement qu'on a plaisir à se trouver avec une femme. Cela n'a rien à voir avec l'amour ou la sensualité.*⁴⁹ » Dans ce contexte, les femmes dans leurs pratiques du sexe extrême sont obligées de cultiver une certaine performance vaginale qui ne peut être que grotesque.

C'est sans aucun doute dans cette perspective qu'il faut appréhender la métamorphose de Chaïdana dans *La Vie et demie*. Son initiation mystique dans la forêt des sèves obéit à une logique quasi similaire, bien qu'il s'agisse chez elle de parachever une guerre entamée par sa mère. Tous les coups étant permis, Chaïdana-aux-gros-cheveux use ainsi des charmes envoûtants de son corps-sexe pour combattre les dictateurs à la boulimie sexuelle proche des ogres. Pour ce faire, elle doit cultiver une certaine endurance vaginale afin de mieux recevoir des quantités impressionnantes de phallus mâles assoiffés de jouissance. C'est la raison pour laquelle elle « [envoie] *Kapahcheu chercher la sève qui [donnerait] une diabolique étincelle à ses gros cheveux*⁵⁰ » avant de se présenter devant le guide « *pour lui offrir le traditionnel bouquet de bienvenue*⁵¹ », et, ce faisant, de « *satisfaire [les] tropicalités*⁵² » de celui qui allait devenir son mari.

De plus, la symbolique des « *gros-cheveux* » résonne particulièrement dans l'imaginaire culturel bantou en matière d'art érotique. Souvent, dans certains pays d'Afrique centrale (entre autres au Congo et au Gabon), la périphrase « *gros-cheveux* » fait allusion au

⁴⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁹ Borges, Jorge Luis, *Ultimes dialogues avec O. Ferrari*, Paris, Éditions, 1988, p. 78.

⁵⁰ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *op. cit.*, p. 118.

⁵¹ *Ibid.*, p. 119.

⁵² *Idem.*, p. 119.

duvet inhabituel qui pousse sur le visage de certaines femmes, et qui est perçue par les hommes comme une marque de la virilité féminine. La représentation populaire soupçonne, en effet, chez de telles femmes, une aptitude à la domination qui se manifesterait même dans les rapports aux plaisirs sexuels. Cette supposée domination qu'elles revêtent dans l'imaginaire masculin leur attribue une certaine proximité avec le sadisme. C'est donc un signe potentiellement érotique et menaçant. C'est en cela que résiderait bien évidemment le charme sensuel de ces dernières auprès de leurs soupirants. Ainsi, Chaïdana serait de ces femmes.

Dans tous les cas, en nous arc-boutant aux analyses de Rémi Astruc, il convient de saluer l'originalité de cette écriture carnavalesque en œuvre chez le romancier congolais. Elle tresse plusieurs imaginaires anthropologiques et littéraires afin de proposer une version du grotesque qui est à la fois empreinte d'une dimension locale « *puisqu'elle s'enracine dans la métaphysique kongo et, à ce titre, bantoue* », et d'une charge universelle inspirée d'autres traditions carnavalesques, y compris occidentale :

Sony Labou Tansi retrouve donc, au bout du compte, sinon la joie, du moins la jubilation, cette puissance de l'imagination qui était celle de l'authentique grotesque rabelaisien, pour devenir peut-être le seul exemple de grotesque vraiment jubilatoire de la modernité. C'est qu'il a pris en compte en chemin l'inquiétude individuelle moderne (issue de Kafka et de Beckett) et l'a intégrée à l'inspiration ludique débordante qui caractérisait par ailleurs le grotesque⁵³.

Les performances phénoménales que Sony Labou Tansi attribue au bas-ventre de ses personnages dans leurs luttes contre la dictature des guides Providentiels participent de cette esthétique inhérente à ce que Rémi Astruc désigne par « *grotesque jubilatoire de la modernité* » et qu'il appréhende comme « *le renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle⁵⁴* ». Ainsi, même si le texte sonyen ne nous fournit pas d'indices précis allant dans ce sens, nous interprétons métaphoriquement le comportement de ses héroïnes comme étant tributaire d'un certain masochisme. Certes, les femmes ne revendiquent pas souvent directement la violence lors des coïts, cependant, le fait qu'elle s'accommodent de la brutalité des hommes démontre à coup sûr leur proximité avec le plaisir de la douleur. Le propos suivant d'Alberto Luchetti corrobore notre assertion dans une perspective purement psychanalytique :

Le masochisme féminin n'indique pas un éventuel masochisme propre à la femme, mais le fait que, derrière les humiliations et les punitions, se dessine une mise en scène fantasmatique dans laquelle le sujet est placé dans une situation qui, inconsciemment, établit une « intime relation » entre féminité et masochisme à travers la passivité⁵⁵.

⁵³ Astruc, Rémi, *Vertiges grotesques*, op. cit., p. 149.

⁵⁴ Allusion faite à l'ouvrage déjà cité de Rémi Astruc intitulé *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*.

⁵⁵ Luchetti, Alberto, « Masochisme », in Marzano, Michela (dir.), *Dictionnaire du corps*, op. cit., p. 549.

Cette interprétation du masochisme féminin est, du reste, connue depuis les travaux de Freud. Plus précisément, pour le psychanalyste autrichien, par masochisme il faut entendre « *l'ensemble des attitudes passives à l'égard de la vie sexuelle et de l'objet sexuel, jusqu'à l'extrême de la satisfaction par l'intermédiaire de la douleur physique ou psychique*⁵⁶ ». Cependant, nous ne sommes pas en train de penser un seul instant que les héroïnes sonyennes seraient *stricto sensu* des masochistes d'après la perspective freudienne. Ce n'est même pas envisageable étant donné que Sony Labou Tansi est d'abord avant tout un romancier et que, comme telle, la première préoccupation de sa poétique est de produire une certaine *littérarité*. En revanche, le recours à la psychanalyse intervient dans une optique de démonstration et surtout d'interprétation d'un phénomène textuel. Dans cette perspective, un actant comme Chaidana, vu la proximité permanente qu'elle entretient avec la violence sexuelle dont font montre les hommes dans le récit sonyen, peut laisser suspecter chez cette dernière des penchants pouvant se référer au masochisme du fait de son accoutumance à la douleur. Mais à part cela, nous ne partageons ces positions psychanalystes qui pourraient véhiculer insidieusement quelques préjugés ayant partie liée à la misogynie.

Dans les romans de Sami Tchak, en particulier *Filles de Mexico* et *Hermína*, on observe des usages du bas corporel qui paraissent aller dans cette direction.

Dans *Filles de Mexico*, Melinda impressionne Djibril Nawo par les grâces exceptionnelles de son vagin qui correspondraient, à en croire le narrateur, à un « *don érotique* » dont elle aurait hérité. Les prédispositions physiques qui la caractérisent semblent d'origine providentielle et révèlent d'emblée sa proximité avec les dispositions masochistes. Fièremment, elle se targue de sa singularité biologique : « *j'ai choisi d'être pute. Plutôt mon corps a choisi pour moi quand il m'a fait prendre conscience de ses aptitudes particulières. Est-ce que tu vois un peu à quoi je fais allusion ?*⁵⁷ » Comment ne devait-il pas le savoir, lui qui fut témoin d'un spectacle fascinant :

*Il me semble voir à quoi elle faisait allusion. Cette capacité rare à contracter ses muscles génitaux au point de les transformer, lorsqu'elle accueillait un homme, en des mandibules d'acier. Plus tard, à El Catorce, je la vis au cours de l'un de ses numéros spéciaux dont le point culminant était le moment où elle fumait un cigare avec son sexe. Elle parvenait, mieux que d'autres avec leur bouche, à aspirer par son coño une grande quantité de fumée qu'elle relâchait ensuite en une volute impressionnante. Le rougeoiement du cigare et la rapidité avec laquelle il se consumait témoignaient de la force d'aspiration*⁵⁸.

En dépit du fait que Djibril Nawo a été impressionné dès le départ par les talents de cette femme et ses aptitudes vaginales, celui-ci garde une certaine réserve vis-à-vis de ces prétendus « exploits ». Elle n'est assurément pas la seule femme que Djibril Nawo a

⁵⁶ *Ibid.*, p. 548.

⁵⁷ Tchak, Sami, *Fille de Mexico*, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 14.

rencontrée dans sa vie ayant affirmé détenir des pouvoirs vaginaux hors du commun, à telle enseigne qu'il demeure circonspect à l'endroit des nymphomanes vantant leur talentueux vagin :

Or, bien qu'on puisse lui accorder qu'elle possédait là un talent réel, on n'irait pas jusqu'à lui faire croire qu'elle était la seule au monde à réussir une telle prouesse. Et puis, franchement, était-ce si original ? Peut-être parlait-elle d'autre chose ! J'ai déjà rencontré des femmes prétendant pouvoir interpréter par leur sexe La Flûte enchantée de Mozart, d'autres femmes-fontaines avérées, persuadées qu'en une seule éjaculation elles inonderaient une ville entière⁵⁹.

L'opinion du personnage montre que la théâtralisation des aptitudes vaginales constitue une astuce qu'utilisent ces femmes pour séduire leurs amants. Certaines d'entre elles finissent par se forger de toutes pièces des discours hyperboliques surévaluant les fonctions biologiques de leur bas corporel. Que la performance soit une préoccupation majeure ou pas pour ces personnages, tout laisse entendre qu'elles pratiquent une sexualité masochique, au sens deleuzien. L'idée de performance vaginale de ces actants féminins nous incline à pencher vers cette hypothèse. Leur comportement étrange laisse présager une certaine « *inclination particulière à tirer de la jouissance à partir de la douleur*⁶⁰ ». Voilà qui ne devrait pas surprendre car la possession des qualités sexuelles hors normes est en effet une occurrence littéraire inhérente à la poétique de l'intempérance.

En outre, il convient de ne pas minimiser ce constat : l'investissement par les écritures africaines contemporaines d'images ayant trait au grotesque et par la même occasion productive d'une forme de bouffonnerie littéraire est conséquent. En effet, à en croire Rémi Astruc, « [c]e qui domine [...] chez les romanciers négro-africains depuis les années 80 paraît être ainsi un comique qui déborde et malmène la réalité, un comique « *larger than life* » comme disent les anglo-saxons⁶¹ ». Dans *De la postcolonie*, Achille Mbembe utilise la terminologie d'« *esthétique de la vulgarité* » pour parler de ce phénomène, en tant qu'il mettrait en évidence « *une forme de comique qui paraît fortement liée au malheur, au tragique ou à une certaine forme insidieuse de « vulgarité » qui s'empare du quotidien des puissants comme du petit peuple*⁶² ». Ainsi, le grotesque et l'obscène se présentent comme deux modalités par lesquelles s'exprime le carnavalesque en littérature africaine contemporaine. De la même manière que leurs amants paraissent n'exister que par la taille volumineuse de leur membre viril, l'imaginaire des femmes fonctionne également sur une logique de performance sexuelle. Nous sommes bien en présence d'un imaginaire pornographique promu par le capitalisme néolibéral, lequel institue la fétichisation du gros pénis et du vagin comme des agents de ladite

⁵⁹ *Ibidem.*, p. 14.

⁶⁰ Luchetti, Alberto, « Masochisme », in Marzano, Michela (dir.), *Dictionnaire du corps, op. cit.*, p. 548.

⁶¹ Astruc, Rémi, *Vertiges grotesques, op. cit.*, p. 142.

⁶² *Ibid.*, p. 138.

performance. Ce sont du moins les images que donnent à voir l'industrie pornographique⁶³. Désormais, le coït vu par la culture capitaliste néolibérale est une affaire de violence et de destruction du corps dans la jouissance. À cet effet, Emmanuel Dongala nous avait bien mis en garde, en montrant dans son roman *Johnny Chient méchant* que les relations amoureuses en postcolonie, parce qu'elles sont dominées par une certaine libéralisation de la pulsion, ne pouvaient que produire des « *orgasmes cannibales* » qui causent des vertiges et des transes :

Je ne sais pas c'était la fraîcheur de la nuit, [conte Johnny Chien Méchant, après avoir retrouvé ses esprits après un coït violent qui a occasionné son évanouissement], toujours est-il que je me suis réveillé en sursaut. Je transpirais de tous mes pores, je tremblais de tout mon corps et une forte nausée me soulevait le cœur. J'ai cru que c'était la fin, que j'allais mourir. Lorsque je me suis levé pour aller pisser, un spasme violent est parti de mon bas-ventre, a remonté jusqu'au thorax et m'a étouffé. L'instant d'après, je me suis mis à dégueuler dans l'herbe avec des spasmes si forts que j'ai cru dégobiller mes tripes aussi. Puis tout s'est calmé. Je me suis alors senti bien. J'avais l'impression de sortir d'un brouillard quand j'ai vu Lovelita étalée dans l'herbe sous la lueur blafarde et surnoise de la lune. Pourquoi son sexe était-il à découvert, sa culotte beige et son pantalon jean repoussé à hauteur de ses chevilles ? Ah, je me souviens, je pense que nous avons fait l'amour⁶⁴.

Ainsi, la jouissance bouleversante n'intervient qu'au seuil d'un coït brutal qui cause des spasmes vertigineux. Celui-ci entremêle à la fois souffrance physique et jouissance intense. Le coït n'est plus un moment de détente émotionnelle mais bien plutôt une guerre érotique qui requiert de la part des contractants endurance et performance. Seuls les individus forts et en bonne santé peuvent sans risques survivre aux « *orgasmes cannibales* ». L'adjectif « *cannibale* » suggère un plaisir immense qui ne se donne que dans des douleurs physiques et psychiques tout aussi extrêmes. Il s'agit de toute évidence d'un orgasme que l'on consomme en se consommant. Par ailleurs on relève tout un champ sémantique ayant partie liée à la guerre sexuelle : « *un coït violent* », « *je tremblais de tout mon corps* », « *j'allais mourir* », « *m'a étouffé* », « *j'ai cru dégobiller mes tripes aussi* », etc. Nous avons là une isotopie de la souffrance physique qui suggère la violence coïtale. Ce qui n'est pas sans évoquer l'actualisation d'un orgasme sismique obtenu au terme d'une parade sexuelle mortifère qui provoque des vertiges, des éblouissements, voire des hallucinations.

Nous sommes là, à maints égards, en présence d'un temps mythique, celui de la régression de l'humain dans la poursuite sans limite des plaisirs sensoriels. Il se caractérise

⁶³ À ce propos, Dany-Robert Dufour écrit : « *Soyons précis, outre les classiques partouzes et gang bangs avec les usuelles simple, double ou triples pénétrations, voire plus, il existe le bukkake où un groupe d'hommes éjaculent à tour de rôle sur une personne (homme ou femme), de préférence sur le visage. Il existe une variante, le gokkun, qui consiste à recueillir leur sperme dans un récipient afin que la personne le boive ensuite.* » (Dufour, Dany-Robert, *La Cité perverse*, op. cit., p. 12). Entre autres, pour plus de renseignement sur l'industrie pornographique néolibérale, voir Poulin, Richard, *La Mondialisation des industries du Sexe. Prostitution, pornographie, traite des femmes et des enfants*, Ottawa, L'Interligne, 2004.

⁶⁴ Dongala, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 201.

par une psychologie primitive et pulsionnelle de l'en-deçà de la civilisation, qui prive, semble-t-il, l'individu de la raison et de sa subjectivité dans des coûts torrides pour accéder à la jouissance extrême des sens. C'est le règne de la gouvernance de soi par les lois naturelles, non par les lois civiles. En effet, ainsi que le démontre l'expérience sexuelle de Johnny Chien Méchant et de Lovelita, la jouissance démesurée oppresse, opprime, éblouit et fait perdre le contrôle de soi. Elle est l'expérience des seuils qui réclame que la personne lui donne en offrande un corps-souffrant et vidé de toute socialité, afin de lui garantir l'ivresse totale. Ainsi, l'*hybris* devient une puissance qui transforme les individus en automates sexuels, pour que ces derniers puissent mieux faire l'expérience de « *la petite mort*⁶⁵ » dont parle Georges Bataille.

Le propos de Dany-Robert Dufour va dans le même sens lorsqu'il affirme que la « *jouissance implique en effet une perte momentanée de conscience, de sorte qu'on disparaît alors à soi-même, si bien que, quand on jouit, il n'y a littéralement personne pour jouir. Il faut que celui qui jouit, comme on le dit si bien, perde la tête*⁶⁶ ». C'est sans aucun doute dans ce sens qu'il faut entendre l'expression dongalienne d'« *orgasme cannibale* ». On comprend alors pourquoi l'impérialisme postcolonial produit incessamment une littérature caractérisée par la « pornographie » et « l'obscénité », parce qu'elle puise justement son imaginaire sexuel dans des cultures néolibérales devenues, d'après le philosophe Dany-Robert Dufour, « *largement 'obscénisantes'*⁶⁷ ». En ce sens, dire la matérialité du désir en postcolonie, c'est aussi toujours envisager la configuration d'une réalité⁶⁸ sexuelle qui s'inscrit dans la « *sémiologie générale* » de notre « *mythe contemporain* », pour reprendre les mots de Barthes⁶⁹. C'est du moins dans

⁶⁵ Gilles Mayné reprenant Bataille écrit : « [...] car la 'petite mort', pour 'petite' qu'elle puisse être considérée de l'extérieur et après coup, n'en est pas moins, en un point intime de la conscience qu'on en a alors qu'elle est en train de se dérouler, une mort à part entière en cela semblable à la 'grande'. Certes elle n'est pas la mort dernière, celle dont on ne revient pas : dont on ne peut absolument pas parler, et pour cause. Pourtant, en tant que mise à mort de la conscience rationnelle, que le mouvement d'annulation, sans cesse relancé, renouvelé par le plaisir immodéré et l'obscénité qu'il y a à prolonger ce même mouvement, elle crée dans la conscience rationnelle une brèche irréparable. » (Mayné, Gilles, Georges Bataille, *l'érotisme et l'écriture*, op. cit., p. 20). Cette notion bataillienne de la « *petite mort* », explique mieux notre hypothèse selon laquelle, le libéralisme sexuel postcolonial est le fruit d'une temporalité mythologique qui, parce qu'elle se fonde sur la démesure et la concupiscence, recommande aux individus d'en faire sans cesse l'expérience, laquelle passe par une annulation momentanée de la conscience rationnelle, afin de connaître la jouissance dans ce qu'elle a de plus obscène. C'est en quelque sorte le retour à la nature, comme chez Sade.

⁶⁶ Dufour, Dany-Robert, *La Cité perverse*, op. cit., p. 372.

⁶⁷ Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial*, op. cit., p. 13.

⁶⁸ On fait allusion à la définition deleuzienne de l'imaginaire : l'« *imaginaire ce n'est pas l'irréel, mais l'indiscernabilité du réel et de l'irréel* » (Deleuze, Gilles, *Pourparlers*, Paris, Minuit, [1990] 2003, p. 93). Les sexualités performatives et extrémistes représentées par la fiction postcoloniale nous posent un sérieux problème d'appréhension. Elles jouent en effet d'un perpétuel balancement opéré entre le vrai et le faux. On éprouve des difficultés à discerner le vrai et le faux, le réel et l'irréel. C'est ce qui nous pousse à concevoir cette littérature comme un espace dynamique de l'excès, à la fois du langage sexuel que des pratiques sexuelles elles-mêmes.

⁶⁹ Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 9.

cette direction-là que le sociologue Joseph Tonda a orienté son hypothèse portant sur la notion de « seuil » au sein de l'épistémè culturelle postcoloniale :

[...] j'inscris cet impérialisme dans la mythologie générale de la modernité qui s'est crue libérée des créations de l'imaginaire des primitifs qui les terrorisaient. Aujourd'hui, plus que jamais, ce sont les mythologies, les rêves et les cauchemars de la modernité qui alimentent le dispositif colonialiste de l'impérialisme postcolonial. Ils sont le récit d'un monde colonisé par ses propres créations matérielles, symboliques, noologiques et ontologiques, et qui ressemble, finalement, au monde primitif pris dans l'enfer de ses propres idées instituées en agents qui le commandent en le terrorisant⁷⁰.

Par son imaginaire sexuel colonisé par les valeurs culturelles du libéralisme global, le personnage de Johnny Chient Méchant d'Emmanuel Dongala est donc véritablement, une création directe de cet impérialisme postcolonial qu'évoque Joseph Tonda. C'est ce qui explique pourquoi, dans cette littérature postcoloniale caractérisée par la frénésie et l'outrance charnelle, le vertige de la performance hante constamment les personnages. Ce qui n'est pas sans suggérer, d'une certaine façon, leurs proximités avec des attitudes pouvant se référer au sadisme et au masochisme.

Cet imaginaire ayant trait au grotesque sexuel n'est pas sans rappeler une scène décrite dans le roman *Verre cassé* du Congolais Alain Mabanckou. L'on fait notamment allusion à l'épisode dans laquelle le narrateur raconte avec une certaine truculence les exploits vaginaux de Robinette dans l'art d'uriner. Ses performances carnavalesques sont liées à la dimension on ne peut plus hyperbolique de son corps :

Robinette a d'abord ôté sa chemisette en pagne, il faut dire honnêtement que ce spectacle était loin de celui d'une Margot qui dégrafait son corsage, elle a ensuite soulevé son pagne jusqu'à la naissance de ses reins, et on a vu son derrière de mammifère périssodactyle, ses grosses cuisses potelées de personnage féminin de peinture naïve haïtienne, on a vu ses mollets de bouteille de bière Primus, elle ne portait pas de slip, la garce, c'est peut-être parce qu'il n'existe pas de slip qui puisse domestiquer sa montagne de fesses, et donc elle a poussé un long rot qui nous a tous rebutés, et elle a dit à haute voix 'au plaisir de Dieu, la vérité va se voir à la lueur de l'aube [...]', et puis on a vu son sexe lorsqu'elle a écarté les tours jumelles qui lui servent de fesses, tout le monde a applaudi, et curieusement j'ai même bandé à mort comme les autres témoins⁷¹.

Ainsi que le montre cette prosopographie, Robinette est un personnage de la démesure. Son nom qui est le féminin du substantif « robinet » est évocateur d'autant plus qu'il établit une adéquation entre le personnage et l'appareil qui règle le passage d'un liquide. Il s'établit une certaine équivalence entre la nature du robinet qui est celle de faire jaillir de l'eau en permanence et les capacités vaginales extraordinaires de cette femme. Tout chez elle frise la performance et l'excès. Du reste, on sait qu'elle détient une « montagne de fesses » qu'aucun

⁷⁰ Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial*, op. cit., p. 75.

⁷¹ Mabanckou, Alain, *Verre cassé*, op. cit., p. 83.

slip ne peut même plus « domestiquer », au point de se résoudre à vivre sans sous-vêtements (on est toujours en présence d'une évocation de la nudité du corps !). Son physique fait songer par analogie à quelque ressemblance avec les mammifères imposants. Elle est d'emblée un personnage hybride, mi-humain et mi-animal. Les images et les adjectifs qu'emploie le narrateur permettent au lecteur de saisir la singularité grotesque de ce personnage. Elle possède de « *grosses cuisses potelées* » et des fesses semblables aux « *tours jumelles* ». L'on peut conjecturer que, pour le narrateur, la capacité de Robinette à émettre des jets spectaculaires d'urine lors du concours dit de la « *pisse* » dépend largement de son vagin :

Robinette a écarté ses jambes de pachyderme, tout son Pays-Bas était maintenant à zéro mètre de nous, on a vu soudain son petit pois prendre de l'excroissance, et nous nous sommes aussitôt rapprochés au moment où elle poussait un long couinement d'une hyène qui met bas, nous avons failli être arrosés par son liquide jaunâtre et fumant qui giclait comme un sachet d'eau qu'on venait de perforer⁷².

Certes, Mabanckou introduit le motif scatologique de l'urine à travers les performances qu'il attribue à son personnage. La fonction que prend l'appareil génital de Robinette tend à manifester l'hybridité et le grotesque de son corps par le biais de la représentation « *des extravagances anatomiques des plus extraordinaires⁷³* ». Une fois de plus, la quête de performance génère une espèce de vertige doublée d'une sorte d'indiscernabilité entre le réel et l'irréel, pour paraphraser Gilles Deleuze⁷⁴. Cela étant, s'il est de bon ton de réaffirmer que l'usage de ce type du bas corporels n'est pas exclusif de la prose des écrivains de cette étude, il n'est pas erroné de dire, pour reprendre le propos de Rémi Astruc, que l'on retrouve au sein de la production littéraire africaine des années 1980, « *une forme d'outrance que semblent affectionner les auteurs du continent : une sorte de 'gros rire', volontiers violent, amer et cru, empreint de scatologie et de pornographie, qui infuse beaucoup d'œuvres parmi les plus marquantes⁷⁵* ». Ce « *gros rire* » rappelle l'expression de « *rires noirs* » qui a servi de titre à l'anthologie de Nicolas Martin-Granel⁷⁶, lequel considérait quand il l'a rassemblée que « *le roman africain de la dernière décennie vo[yait], cré[ait], écri[vait] un désastre hilare⁷⁷* », causé notamment par la folle chronique des dictatures africaines qui avaient rendu possible de façon paradoxale l'avènement d'un grinçant « *pleurer-rire* », pour paraphraser l'intitulé d'une œuvre de Henri Lopes.

⁷² *Ibid.*, p. 84.

⁷³ Bakhtine, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais, op. cit.*, p. 344.

⁷⁴ Deleuze, Gilles, *Pourparlers, op. cit.*

⁷⁵ Astruc, Rémi, *Vertiges grotesques, op. cit.*, p. 137.

⁷⁶ Martin-Granel, Nicolas, *Rires noirs, anthologie romancée de l'humour et du grotesque dans le roman africain*, Paris, Sépia, 1991.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 17.

Pour en revenir à *Hermina*, avec ce roman, on est en présence d'un récit hyperbolique vantant tout particulièrement les performances vaginales. Citons à cet égard le passage dans lequel Heberto raconte l'expérience insolite de Mira s'amusant à fumer des cigares cubains avec son vagin :

Elle se mettait alors nue. La vue de tous ces corps qui s'entraient dedans avec une brutalité animale réchauffait son esprit. Elle vidait d'abord un verre de vin, puis un demi-verre de whisky, enfin elle se mettait à fumer nerveusement des cigarettes. Mais grâce à Bill Clinton, elle se mit à fumer de gros cigares cubains. C'est ainsi qu'un jour, elle eut l'idée d'éteindre un cigare en elle. Elle en introduisit alors le bout embrasé dans son temple de Vénus et sursauta sous l'effet de la brûlure. [...] Ainsi refit-elle l'expérience une deuxième fois, puis une troisième fois le même jour. Elle en vint à conclure que cette torture était jouissive, même si elle laissait des traces purulentes et peut-être durables⁷⁸.

Les rôles assignés à certaines parties du corps s'en trouvent soudain inversés. Le sexe prend la place de la bouche et finit par remplir une fonction qui n'est pas la sienne : fumer les cigares cubains. Certes, Mira Garcia parvient à éprouver un plaisir jouissif malgré la douleur causée par les brûlures. Elle n'en sort pas indemne, aussi finit-elle « *par y renoncer au bout d'une semaine*⁷⁹ » car la jouissance extrême implique des souffrances corporelles tout aussi extrêmes. Vraisemblablement le plaisir éprouvé par Mira Garcia correspond à un orgasme sadomasochique. Ce faisant, son accès au jouir passe par la douleur. Cependant, à vue d'œil, cette dernière n'est pas encore tout fait accoutumée à ce genre de plaisir cannibale. L'on pourrait même malicieusement la rassurer, en lui réitérant le propos que tient Mme de Saint-Ange à l'endroit d'Eugénie : « [...] *souviens-toi que c'est par les peines qu'on arrive toujours aux plaisirs*⁸⁰ ». La belle Mira a bien retenu la leçon. Son cas est encore assez convainquant. Le conteur diégétique affirme que cette dernière détenait un gros classeur de couleur rouge dans lequel elle conservait des « *milliers de photos de films pornos* » faisant l'apologie de scènes scatologiques et grotesques. Le passage ci-après retranscrit l'une d'entre elles :

*On pouvait y lire : 'Une jeune fille a fait l'amour avec dix chiens en une soirée. Deux semaines plutôt, elle avait déjà fait l'amour avec un âne et un gorille. Elle avoue avoir déjà fait l'amour, au Kenya, avec un lion, un zèbre, une girafe, un gnou, un rhinocéros, un boa, un rat géant, un Massaï, un éléphantéau, et rêve maintenant de se taper une baleine et un pygmée du Congo de l'autre rive.' 'Un homme vient d'être arrêté. Il organise chez lui des partouzes et livre à ses dizaines d'invités ses deux enfants, un petit garçon de dix ans et sa sœur de douze ans. Il inaugure lui-même les séances en prenant son fils et en fouettant sa fille*⁸¹.

Il est ici d'abord question de pratiques zoophiles : on dénombre au total vingt animaux sauvages et domestiques avec lesquels la jeune femme aurait eu des rapports sexuels. Une

⁷⁸ Tchak, Sami, *Hermina*, op. cit., p. 284.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 96.

⁸¹ *Ibid.*, p. 285.

fois de plus, il s'agit de performance et d'endurance sadomasochique et grotesque. Pour jouir, il faut souffrir dans sa chair en s'animalisant. La quête des plaisirs charnels étant la raison principale qui structure les systèmes relationnels entre protagonistes, les actants féminins aspirent sans cesse à défier les limites en s'adonnant à des expériences insolites productrices de vertiges. Il s'agit de franchir les frontières du corps pour accéder à la quintessence jouissive.

Pour ceux qui n'ont pas encore fait leurs preuves, il reste à construire un discours compensatoire bâti sur la figure de l'exagération. Celle-ci génère une esthétique romanesque tributaire de « *la dimension de 'vertige' propre au grotesque moderne*⁸² », à en croire Rémi Astruc.

Il ne faut pas en revanche croire que toutes les femmes qui cultivent des performances sadomasochiques soient les victimes des hommes intempérants. Bien au contraire, certaines de ces « libertines » pratiquent la servitude volontaire, pour obtenir des jouissances « cannibales ». À dire vrai, les héroïnes tchakiennes raffolent profondément des orgasmes sadomasochiques. C'est ce que suggère la psychologie de Mira Garcia dans *Hermina*, laquelle n'éprouve l'acmé du plaisir qu'au prix d'un déferlement barbare de la violence sur son corps :

*Il fit claquer le fouet sur le bras gauche, elle ne réagit pas. 'Allez, prouvez-lui que nous sommes toujours les maîtres de l'univers, que les femmes seront jamais rien d'autre que les réceptacles de nos humeurs et de nos idées'. Il frappa fort sur les fesses. 'Partout où une paire de seins se hisse sur un piédestal, elle est portée par une queue. Les maîtres, c'est toujours nous !' Les trois précaires se mirent alors à la fouetter avec une sauvagerie exemplaire. Ils frappaient partout, sauf sur le visage. Pendant quelques minutes elle avait fermé les yeux et serré les dents, elle n'avait manifesté aucune douleur. Mais au bout d'un moment elle se mit à hurler comme une truie qu'on saignait, entrecoupant ses cris des 'Frappez ! Frappez !' [...] Je suis heureuse dit-elle*⁸³.

Le comportement de Mira paraît au premier abord singulier car elle ne prétend éprouver les satisfactions sensorielles les plus voluptueuses qu'en s'adonnant à des expériences d'une violence inouïe. Elle revendique la brutalité de ses partenaires pour éprouver du plaisir sexuel. Elle engage de la sorte sa vie dans cette quête orgasmique et son propre corps est utilisé comme un instrument pouvant l'aider à atteindre l'accomplissement de ses fantasmes masochistes. Peu lui importe que l'objet corporel se brise ou qu'il se dénature dès lors que la volonté de jouir dicte sa loi. Du reste, ce penchant visant à obtenir le plaisir sexuel même au prix d'une extrême souffrance du corps est à mettre à l'actif des dispositions intempérantes dont fait montre Mira Garcia. Elle exhibe de la sorte son incapacité profonde à maîtriser les sollicitations de son désir. En ce sens, il n'est pas maladroit de supposer que l'être de cette dernière ne peut s'accomplir qu'au sein d'un commerce corporel structuré par le paradigme du record. Elle est, selon la formule de Christophe Bourseiller, une « *extrémiste du*

⁸² Astruc, Rémi, *Vertiges grotesques*, op. cit., p. 185.

⁸³ Tchak, Sami, *Hermina*, op. cit., p. 278-279.

sexe » engagée dans une performance qui lui permet d'expérimenter ses propres limites corporelles par le truchement du sadomasochisme extrême. C'est pourquoi elle invite ses amants à la frapper violemment, simplement parce que cela la rend « *heureuse* ».

Ces violences, se perpétuant pendant la grossesse de Mira, s'apparentent à une autodestruction de soi. Malgré les nombreuses recommandations formulées par les trois « *précaires branchés* » à son égard, l'invitant à arrêter ce jeu devenant de plus en plus dangereux pour l'enfant porté dans son ventre, elle n'a pas écouté. D'où le blâme proféré par un de ses amants : « *Bob Merlin passa ses deux mains dans les cheveux de Mira : 'Je t'avais dit d'arrêter avant.' Quand ils eurent fini de la posséder à trois (en se servant en même temps de toutes les entrées de son corps)*⁸⁴ ». Pourquoi Mira risque-t-elle de mettre en péril la vie de son bébé ainsi que la sienne ? La réponse paraît sans appel : elle voulait saccager son corps parce qu'« *aucun homme n'a jusqu'à présent réussi à assouvir entièrement la soif vaginale d'une femme*⁸⁵ ». Voilà un propos qui nous éclaire quant aux postures intempérantes des personnages féminins de Sami Tchak pour qui le désir sadomasochique « *se présente sous la forme paradoxale d'une répulsion qui attire, d'un déchirement qui comble*⁸⁶ ». Mira se présente comme une victime qui persuade ses bourreaux de lui administrer des sévices corporels afin de connaître l'orgasme. C'est le même principe que l'on retrouve chez Sacher-Masoch, ainsi que le résume Gilles Deleuze :

*Nous sommes devant une victime qui cherche un bourreau, et qui a besoin de le former, de le persuader, et de faire alliance avec lui pour l'entreprise la plus étrange. C'est pourquoi les petites annonces font partie du langage masochiste, alors qu'elles sont exclues du vrai sadisme. C'est pourquoi aussi le masochiste élabore des contrats, tandis que le sadique abomine et déchire tout contrat. Le sadique a besoin d'institutions, mais le masochiste, de relations contractuelles*⁸⁷.

Mira est donc une masochiste, puisqu'elle a établi un contrat implicite avec les précaires branchés. Le texte tchakien précise bien de l'effectivité d'un contrat tacite entre la femme masochiste et ses amants : « *[e]lle leur avait toujours imposé le préservatif, comme si la pilule ne suffisait pas. Chaque fois qu'elle sentait sa migraine, elle savait que son corps les réclamait*⁸⁸ ». C'est encore elle qui a persuadé ses amants de prendre part aux expériences sadomasochistes. Elle aime le sexe brutal, au point même de pratiquer le *fisting*⁸⁹ : « *Mira releva les genoux et écarta ses cuisses. 'Séverin, l'appareil photo pour les vues de la dernière séance', dit Bob. Alors, il introduisit son bras dans l'intimité de Mira, comme un gynécologue en train de faire son boulot*⁹⁰. »

⁸⁴ *Ibid.*, p. 279.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 278.

⁸⁶ Marzano, Michela, *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Buchet/Chastel, 2003, p. 55.

⁸⁷ Deleuze, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch*, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁸ Tchak, Sami, *Hermina*, *op. cit.*, p. 276.

⁸⁹ Le *fisting* est une pratique sexuelle qui consiste à pénétrer le vagin ou l'anus avec le poing.

⁹⁰ Tchak, Sami, *Hermina*, *op. cit.*, p. 279.

À cause de cette folie sexuelle, il ne peut y avoir de communion amoureuse entre les protagonistes. Les personnages pratiquent une sexualité sans sentimentalité, souvent, comme pour Mira, sous une emprise « *thanatique* » (la flagellation déclenchant l'orgasme). D'une part, le vertige des extrêmes génère un sentiment d'euphorie sexuelle chez les personnages et, d'autre part, ce même vertige est à l'origine de la profonde solitude de leur être. Ainsi, en est-il de Mira Garcia :

Mira Garcia avait toujours mal, elle savait qu'elle en souffrirait encore pendant quelques jours, cela avait toujours été ainsi après chaque séance avec le trio des précaires branchés, et c'était justement dans cette douleur durable qu'il y avait le sens de sa pratique SM. C'était cette douleur qui maintenait en elle la présence des autres lorsqu'elle se sentait seule. Elle était seule, tragiquement seule. Bien sûr, elle prétendait avoir de faciles contacts avec les hommes, mais elle n'avait jamais été pour eux qu'un objet interchangeable du même plaisir. Aucun d'eux n'avait envisagé sérieusement de faire sa vie avec elle. Ils étaient pourtant friands de son petit corps insatiable et de son talent à conduire les autres au-delà des limites⁹¹.

Le nomadisme sexuel n'est donc pas une alternative crédible et pérenne pouvant générer l'épanouissement des personnages ; il est même pour eux doublement coûteux. *A fortiori* quand la perspective masochiste s'effectue, elle peut désorganiser l'intégrité corporelle et psychique au terme d'un déferlement de violence volontaire. Le fantasme implique en outre que la personne se sacrifie dans sa chair, afin d'obtenir en guise de récompense le plaisir. Pour autant, la jouissance n'est pas du tout « gratuite » : il faut sans cesse souffrir pour que le corps en vienne à être réduit au rang d'objet sexuel. Les intempérants comme Mira ne peuvent pleinement jouir que lorsque le corps s'est mué en une « chose » entièrement vouée à « *esthétis[e]r l'excès*⁹² ».

De plus, le nomadisme sexuel prive les actants féminins de connaître un amour réciproquement partagé pouvant conduire à une « *contractualité identitaire* » plus stable. Ce dont raffolent les hommes, ce n'est pas de la personnalité de Mira, mais plutôt de « *son petit corps insatiable et de son talent à conduire les autres au-delà des limites* ». Pour ces compagnons de jeu, cette femme n'est pas une altérité consistante, elle ne compte, et encore assez peu, que parce qu'elle est perçue comme un simple corps oscillant « [...] *entre une pulsion fusionnelle et une pulsion destructrice*⁹³ ». Ce paradigme de l'excès est à saisir dans le sens que lui donne Georges Bataille dans *L'Expérience intérieure*, lorsqu'il déclare que « *[l]es excès sont les signes, tout à coup appuyés, de ce qu'est souverainement le monde*⁹⁴ ».

⁹¹ *Ibid.*, p. 282.

⁹² Baudry, Patrick, *Le Corps Extrême*, *op. cit.*, p. 124.

⁹³ Marzano, Michela, *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁴ Bataille, Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1980, p. 141.

Ce qui est confirmé dans les romans de Sami Tchak où *l'être-au-monde* des personnages intempérants est à situer exclusivement du côté de leurs penchants sexuels excessifs.

b- Le Sadisme masculin ou l'expression d'un plaisir cannibale

Les actants masculins sont, tout comme leurs amantes, des adeptes du sexe extrême. Leur psychologie est « poreuse » à une philosophie « sadique » estimant que l'on peut jouir à satiété de l'autre, entendu qu'il n'est qu'un corps-sexe voué aux décharges libidinales. Cette inclination est sensible dans cette scène de *Place des fêtes* où le narrateur décrit la violence perverse dont fait montre le Japonais dans sa quête du plaisir. L'éjaculation masculine y est liée à la sensation psychique produite par la souffrance de l'autre :

*Quand je revins, enfin, et que j'ouvris la porte, je retrouvai ma cousine étendue sur le sol, le dos tout ensanglanté. Mon Dieu ! C'était une vision terrifiante qui me fit penser à tous les oncles Tom et à leurs congénères du temps où dans le Nouveau Monde les fouets consolidaient les inégalités acquises entre les races [...]. Je me précipitai auprès d'elle, la soulevai du sol pour m'assurer qu'elle était vivante. 'Il m'a fouettée comme une chienne et, sans me pénétrer, il a éjaculé en jappant. Il a payé beaucoup, mais il a tenu à me pisser dans la bouche. Vu l'état dans lequel il m'a mise, je ne pouvais pas lui résister. Il a fait de moi ce qu'il voulait. Il m'a abîmé le corps.' Je rectifiai : 'le dos', un dos semblable à celui du personnage principal de *Beloved* de Toni Morrison. Quel pervers !⁹⁵*

La relation des personnages masculins au corps-sexe des femmes s'accompagne d'une souffrance infligée extrême laquelle leur « coûte »... Le Japonais est en effet bien conscient que la jouissance est excessivement chère ; on ne peut l'obtenir sans quelque dépense onéreuse. Nous sommes en présence d'une économie libérale de la chair au sein de laquelle l'argent régule tous les rapports en la matière. C'est la raison pour laquelle les personnages à la « fourchette » psychique sadique n'hésitent pas « à payer beaucoup » afin de disposer du corps de l'autre « transform[é] en une marionnette⁹⁶ » sexuelle. Cette chosification radicale d'autrui par la négation de son corps « donne à montrer ce que la sexualité peut avoir d'obscur et d'énigmatique, de pulsionnel et de violent⁹⁷ ». Nous avons affaire, non pas à un plaisir donné par la compénétration des organes génitaux, mais bien plus à un « plaisir donné par le fantasme⁹⁸ », pour reprendre l'expression d'André Green. En tant que figure de l'excès, on ne voit plus à travers le personnage sadique qu'un corps déchaînant sa violence sur un autre afin de lui faire expérimenter sa folie, laquelle prend les allures d'une jouissance morbide. C'est ainsi qu'il faut saisir la signification des cris de la cousine du narrateur qui se plaint d'avoir été

⁹⁵ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 226.

⁹⁶ Marzano, Michela, *La Pornographie*, op. cit., p. 24.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁹⁸ Green, André, « Agressivité, féminité, paranoïa et réalité », in *Revue Française de Psychanalyse*, op. cit., p. 1099.

« *fouettée comme une chienne* » par le Japonais, pour lequel les relations à l'autre sont dictées par la loi d'un désir hors de tout contrôle. L'économie qui s'élabore autour de ces débauches est régie par des « principes » imposés par ce déchaînement angoissant : dès que l'on paie un corps-sexe ou un corps-poupée pour des services érotiques, il s'avère que le client peut en faire ce que bon lui semble. On entre ainsi dans le règne du tout est permis en matière d'usage des plaisirs si bien que le corps-sexe féminin n'est plus qu'un objet à violenter au gré des pulsions sadiques masculines.

Ce qui explique pourquoi le narrateur semble ne pas faire cas de la situation, apportant même une correction aux récriminations de la victime, selon laquelle de tout son corps seul le dos a subi le déferlement sadique du Japonais. Il occulte par la même occasion la gravité des humiliations infligées à la cousine. Lui-même le reconnaît, à travers la comparaison ingénieuse opérée entre la « *vision terrifiante* » suscitée par le corps flagellé et l'inhumanité subie par les Nègresses dans le Nouveau Monde de la part des « maîtres » de l'oncle Tom qui les fouettaient sauvagement. C'est toute une imagerie des « *inégalités acquises entre les races* » qui s'en trouve alors renforcée. À y regarder de près, il semble que le narrateur tente de légitimer l'hégémonie du plaisir au détriment de tout sentiment humain dans les rapports entre individus, chacun d'eux pouvant prétexter avoir le droit absolu de jouir de ses fantasmes. Tout porte à croire qu'il ne renierait pas les propos énoncés par Delbène dans *Histoire de Juliette* : « [a]bandonnons-nous à la nature, ce ne sont pas des secours mutuels que son organe nous indique ; il ne fait retenir dans nous que le seul besoin d'acquérir pour nous seuls, toute la force nécessaire à endurer les maux qu'elle nous réserve⁹⁹ ».

Ainsi, la sexualité pratiquée par le héros intempérant de la littérature postcoloniale, est semblable à celle que cultivent les personnages de Sade, quand bien même le contexte historique dans lequel s'inscrivent ces imaginaires littéraires est totalement différent. En ce sens, les individus doivent cultiver l'égoïsme le plus atroce dans leur rapport avec l'altérité quand il s'agit de la satisfaction de leurs désirs sensoriels. C'est, d'après Dolbène, une disposition que la nature promeut. Il n'y a donc dans ces conditions plus de bien ou de mal, seule compte la jouissance du particulier.

Cet état de fait n'est pas sans faire écho aux propos que développe le proxénète Rachid dans *Hermína*, lesquels donnent à lire le martyr d'une femme arabe qui se fait copieusement molester par un client chinois profondément sadique :

Le Chinois la fouettait, c'était pour ça qu'il avait payé vingt fois plus cher, il n'aimait que ça : fouetter. 'Chacun a ses goûts, dit Rachid. Il y a des gens comme ça, ils aiment fouetter, moi je ferme les yeux et les oreilles, chacun doit vivre sa vie, du moment qu'il ne tue pas. La femme qu'il fouette s'appelle Richala, ça fait sept ans qu'elle est dans le métier, elle est tellement gentille, elle ne boit pas, elle ne fume pas, elle est vraiment bien¹⁰⁰.

⁹⁹ Sade, *Histoire de Juliette, première partie, op. cit.*, p. 269.

¹⁰⁰ Tchak, Sami, *Hermína, op. cit.*, p. 229.

À aucun moment Rachid ne condamne l'attitude sexuelle du Chinois. Il semble bien au contraire indifférent à celle-ci. Son mutisme observé face au danger impliqué par le désir sadique du client laisse supposer que ce qui importe dans ce commerce, c'est bien la possibilité absolue pour chacun de pouvoir satisfaire ses fantasmes. Dès lors qu'il n'y a pas mort d'homme, point n'est besoin de s'alarmer. C'est bien la preuve que Sami Tchak recourt à un imaginaire libéral pour inscrire les commerces charnels dans sa fiction. Dans ce contexte, le corps-sexe féminin apparaît comme vidé de toute humanité. Il est en tous points de vue semblable à une poupée sexuelle. C'est la raison pour laquelle le sadique intempérant identifie les femmes comme des corps apathiques mis sur le marché des plaisirs : elles ont choisi de pratiquer le sexe extrême, quitte à souffrir dans leur chair. Or, la frontière entre la mort et la vie étant dans ces circonstances très ténue, « [i]l s'agit moins de gagner que de faire l'expérience du vertige, de la dislocation, et, dans la fusion avec un monde insensé, hallucinant, délirant, de se perdre, en jouant perpétuellement avec le risque de mort¹⁰¹ ». Dans la fiction de Sami Tchak, le Chinois est un sadique pervers « puisqu'il n'accède au plaisir correspondant, autrement dit à l'orgasme, que lorsqu'il a pu infliger à [sa] partenaire une douleur extrême, ce qui veut dire qu'il l'utilise comme un moyen, pour s'octroyer une satisfaction fondée sur la douleur de l'autre¹⁰² ». C'est sans doute aussi la raison pour laquelle les victimes féminines ne s'alarment pas des fantasmes des clients, fussent-ils violents. C'est ainsi que le veut la loi du métier qu'elles exercent au quotidien où, seul compte, malgré les risques d'en souffrir physiquement et psychologiquement, le profit financier. La réaction du narrateur de *Place des fêtes* le corrobore. En effet, ce sont bien les images de la cousine torturée qui réveillent en lui des fantasmes sadiques et lui garantissent une érection spectaculaire :

Chose curieuse, quand j'avais essayé de me représenter le vieux Nippon en train de fouetter ma cousine, l'univers sadien, surtout celui des Cent Vingt Journées de Sodome, et l'univers de Sacher-Masoch, celui de La Vénus à la fourrure, emplirent mon esprit. Alors, j'entrai en érection. Ma cousine s'était retournée pour se coucher sur son dos ensanglanté, salissant ma moquette. J'écartai ses jambes et je m'allongeai sur elle. Elle ne broncha pas. J'enfonçai mon zigomar dans sa chatte très brûlante et me mis à la bouffer avec l'appétit d'un cannibale de Papouasie. Elle se mit à hurler comme une chienne, toujours son orgasme bavard¹⁰³.

Le recours à la violence semble inscrit au plus profond de l'inconscient sexuel de ces protagonistes. En effet, le narrateur affirme n'avoir accédé au foyer imagologique primordial du sadisme et du masochisme constitué par leurs pères fondateurs, à savoir Sade et Sacher-

¹⁰¹ Baudry, Patrick, *Le Corps Extrême*, op. cit., p. 143.

¹⁰² Bonnet, Gérard, « Quand le sadisme devient une perversion », in *Revue Française de Psychanalyse*, op. cit., p. 1047.

¹⁰³ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 226.

Masoch, qu'après avoir contemplé le corps ensanglanté et souffrant de sa cousine. Autrement dit, le corps flagellé de la cousine a constitué l'objet du fantasme ayant favorisé l'actualisation d'un imaginaire ancré culturellement et peut-être aussi anthropologiquement. Plus exactement, l'on dira, pour reprendre une analyse intéressante de Janine Chasseguet-Smirgel que « [c']est évidemment dans *Les Cent vingt journées... catalogue des perversions et description de l'emprise progressive sur les objets (de l'humiliation, de la salissure à la mutilation et à la mort), que s'exprime de la plus ample manière l'emprise sadique n'ayant que le meurtre comme limite*¹⁰⁴ ». Lorsque la jeune femme lui avoue ses souffrances corporelles d'avoir été fouettée, la réaction de cet homme participe à n'en pas douter d'un rapport sadique au plaisir, ayant pour seule limite à l'emprise érotique la néantisation de sa partenaire. Aussi, tant que les supplices qui lui sont administrés au nom du « *dieu plaisir* » ne conduisent pas au meurtre, point n'est besoin de s'inquiéter ou de se révolter. Au contraire, la fête du corps ne paraît profondément « rentable » que lorsque les protagonistes peuvent faire l'expérience vertigineuse des extrêmes. C'est en ce sens que nous nous retrouvons en présence d'un imaginaire romanesque qui « *nous confronte à l'immanquable relation que la sexualité entretient avec la violence*¹⁰⁵ ». Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le narrateur avoue avec des termes anthropophagiques avoir « *bouff[é]* » sexuellement sa cousine « *avec l'appétit d'un cannibale* » et qu'en retour cette dernière s'est mise « *à hurler comme une chienne* » pour faire retentir tel un volcan déchaîné, « *son orgasme bavard* ». L'adjonction de l'adjectif de la manducation « *bouffer* » avec la jouissance sexuelle nous renseigne sur la nature violente de cet orgasme.

Dans ces conditions, le plaisir sadomasochiste se transforme en un désir mortifère qui induit la situation « *d'un sujet menacé d'effraction, faute de limites stables et reconnues par l'autre. Car, lorsque la rencontre avec un autre est placée sous le signe de la passivité, la menace est toujours celle de mourir : mourir à la vie, mourir au désir*¹⁰⁶ », renchérit José Morel Cinq-Mars. Cet imaginaire littéraire n'est pas sans rappeler l'expérience faite par Linda dans *Le Paradis des chiots* de Sami Tchak, laquelle a dû subir une violence insoutenable dans sa chair, pour faire triompher dans la douleur vertigineuse, son être-pour-le-plaisir :

L'étalon dans mes chairs ensanglantées déversait des fûts de sperme brûlant, je sentais le feu de son sperme courir dans les canaux de mon corps pour irriguer mon esprit, je sentais le feu, je sentais, je sentais, l'étalon, chéri blanc cheval, dans mes blessures béantes, larguait son épais sperme et j'ai dit, Ils ont tué Limon devant moi avant de me prendre, moi, dans cette villa, les cinq, pour me le faire, l'enfant qu'El Che, à La Pampa, de folie, avait tué. J'ai dit, Déchire-moi, Leonardo, déchire-moi ici, dans le désordre de ta chambre, dans ce monde de cris et de sang, déchire-moi, déchiquette-moi, Leonardo, je suis venue ici pour jouir à mort, s'il te

¹⁰⁴ Chasseguet-Smirgel, Janine, « Les Archanges d'Attila », in *Revue Française de Psychanalyse*, op. cit., p. 1062.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 1063.

¹⁰⁶ Morel Cinq-Mars, José, *Quand la pudeur prend corps*, Paris, PUF, 2002, p. 149.

*plaît, et l'étalon, le blanc cheval... Mais tu n'es qu'une enfant. Je ne suis pas une enfant puisque je peux enfanter. Et avec sa défonceuse, marteau piqueur des chairs élastiques, il creusait en moi l'ancre où loger ses graines, j'étais ouverte à lui, si ouverte au blanc cheval, qu'on aurait pu enfouir en moi tous les organes tendus de la terre*¹⁰⁷.

La posture sadomasochiste de Linda doit être perçue, selon l'expression de Patrick Baudry « *comme l'indice d'une passion pour l'excès, d'une fascination pour la vie extrême et risquée*¹⁰⁸ ». En effet, ce personnage se livre aux situations violentes lors de ses ébats sexuels, c'est, dit-elle, pour descendre « *au plus profond de [son] vaste désir*¹⁰⁹ ». La présence d'un bestiaire dans cette scène est d'un intérêt fondateur. Linda se fait excessivement lécher le vagin par un cheval blanc, au point de se retrouver avec des « *chairs en sang* » étant donné que l'animal a usé de « *tous ses organes* » pour labourer son jardin intérieur. Dès lors, la vue de son propre sang l'a complètement fait chavirer dans une ivresse hystérique pour mieux accueillir la charge spermique de l'étalon Leonardo. De plus, c'est encore son goût pour le vertige de l'excès qui l'emmène, au comble de la hantise, à proclamer sa ferme volonté de voir se désorganiser son corps dans la « *brutalité érotique*¹¹⁰ » afin qu'au seuil de « *l'exploit jouissif*¹¹¹ » s'impose l'explosion de son être dans le plaisir. De ce point de vue, l'on pourrait lire dans cet éclat du corps-sadomasochiste de Linda l'expression vertigineuse d'un fantasme sexuel qui lui permet ainsi d'accéder à la plénitude de son « Moi-sexuel ». Tout se passe comme si le personnage devrait sans cesse perdre sa part d'humanité dans cette joute sexuelle, pour basculer pleinement dans l'univers de l'animalité la plus élémentaire. Autrement dit, la chair ne peut permettre aux protagonistes d'accéder à la jouissance extrême qu'au prix de ce « *désordre radical*¹¹² » appelé à s'incarner dans et à travers leur corps.

C'est d'ailleurs, à juste titre, que Gilbert Durand conçoit la chair sexuelle comme « *cet animal qui vit en nous*¹¹³ ». En ce sens, les initiations des personnages au contact du frisson, pourraient rejoindre le propos de l'auteur français quand il déclare que « *[l]es pratiques d'initiation et du sacrifice se relient ainsi tout naturellement aux pratiques orgiastiques. Ces dernières sont en effet une commémoration rituelle du déluge, du retour au chaos d'où doit sortir l'être régénéré*¹¹⁴ ». Le plaisir extrême recherché par les sujets sadomasochistes est pourvoyeur d'un vertige sexuel symbolisé par l'écoulement sanguin qui est le signe même de cette violence du désir. Ce qui engendre l'impression que ces individus sont privés de toute liberté, voire d'autonomie dans la mécanique psychique de leur rapport aux plaisirs corporels.

¹⁰⁷ Tchak, Sami, *Le Paradis des chiots*, op. cit., p. 110-111.

¹⁰⁸ Baudry, Patrick, *Le Corps Extrême*, op. cit., p. 126.

¹⁰⁹ Tchak, Sami, *Le Paradis des chiots*, op. cit., p. 110.

¹¹⁰ Baudry, Patrick, *Le Corps Extrême*, op. cit., p. 137.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 141.

¹¹² Astruc, Rémi, *Vertiges grotesques*, op. cit., p. 62.

¹¹³ Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, [1969] 1992, p. 133.

¹¹⁴ Durant, Gilbert. Cité par Baudry, Patrick, *Le Corps Extrême*, op. cit., p. 126.

C'est de ce vertige dont il est également question dans les œuvres de Sony Labou Tansi. Il suffit pour s'en convaincre d'évoquer le goût bestial des nombreux dictateurs mis en scène dans l'univers romanesque de l'écrivain congolais. Pour parler avec les mots de Saint Augustin, l'on dira que chez le personnage sonyen, *la libido dominandi* se mêle à la *libido sentiendi* pour donner à voir le spectacle fascinant et menaçant d'une jouissance enrobée dans la torture. Une telle disposition procure au personnage intempérant une excitation de nature sexuelle. C'est comme si s'établissait soudain un lien étrange entre la mise à mort sauvage de l'autre et la jouissance. Cet imaginaire postule une certaine « *animalisation des personnages*¹¹⁵ » chez qui la vie psychique se trouve dictée par la puissance des instincts. En fait, le héros de Sony Labou Tansi se comporte comme si le monde du libéralisme sexuel dans lequel il évolue était, selon l'expression de Jean-Marie Kouakou, instigateur d'une « *malédiction originelle qui maintient l'homme dans son état primitif et sauvage*¹¹⁶ ».

Dès lors, le rapport à l'altérité dans les œuvres romanesques sonyennes « *vient donc à se penser en termes de sensations et de sensualité dans le sens le plus primaire de ces termes*¹¹⁷ ». Il n'est pas surprenant dans un tel contexte de voir émerger une brutalité sanguinaire au cœur même des commerces sexuels, laquelle violence est inhérente aux comportements intempérants. De ce point de vue, l'*être-au-monde* des personnages n'est plus que la manifestation la plus tangible d'un « *système charnel*¹¹⁸ » ou plus encore, selon le mot de Jean-Pierre Richard, d'une « *vitalité charnelle*¹¹⁹ » devant être détruite pour le plaisir. Le corps n'a plus aucune phénoménalité qui puisse le transcender. C'est pourquoi les personnages sonyens n'ont de cesse de ravalier la chair au rang de simple « viande » au travers des traitements barbares qu'il lui réserve. À leurs yeux, le corps, c'est la chose sans âme ni profondeur. Dès lors, on peut l'anéantir sans remords, ou plutôt, le détruire en jouissant et jouir en le détruisant. En conséquence, les personnages deviennent en cela dans leurs agirs corporels de simples objets d'excitation sexuelle ou plus exactement des corps-sexes. Ainsi dans les récits, le corps de beaucoup de personnages n'est plus qu'un jouet érotique censé alimenter les fantasmes pervers et obscènes des contractants. L'on pourrait déclarer, comme dans cet extrait de *L'État honteux*, que les actants intempérants sonyens sont travaillés par des pulsions sadiques :

Si tu as un Dieu, va pas lui demander de nous pardonner sous prétexte qu'on ne saurait pas ce qu'on fait. Je le sais, moi : c'est à cause des cochons comme vous que ma femme est obligée d'aller se faire monter ailleurs pendant que moi je veille les coups d'État et les complots ; je sais ce que je dois à un cochon qui est à l'origine d'une situation pareille. Et il frappe. J'aime ma femme nom de Dieu ! à cette heure je devrais dormir à côté d'elle, toute la nuit. Mais je n'ai plus que le

¹¹⁵ Astruc, Rémi, *Vertiges grotesques*, op. cit., p. 79.

¹¹⁶ Kouakou, Jean-Marie, *La Pensée de Sony Labou Tansi*, op. cit., p. 55.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 55.

¹¹⁸ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 106.

¹¹⁹ Cité par Kouakou, Jean-Marie, *La Pensée de Sony Labou Tansi*, op. cit., p. 54.

*temps de cogner et quand je dois cogner, je... je bande comme avec une femme. C'est de cette manière que j'exerce ma fonction de mâle. Tant pis pour vous : c'est ainsi que vous me voulez. Il enfonce ses griffes dans la gorge du prisonnier avec une force, un plaisir qu'on dirait sexuels*¹²⁰.

La situation de Martillimi Lopez dans ce passage exprime la manifestation d'un comportement sadique extrême. Ce dernier est en train de torturer un prétendu comploteur. La narration est explicite quant à la dimension jouissive que cet acte procure au dictateur. Au fond, on a l'impression que ce que reproche le tortionnaire Martillimi Lopez à sa victime, ce n'est pas moins la tentative de coup d'État que le fait de ne pas pouvoir « *passer toute la nuit avec sa femme* » à cause du temps consacré aux exécutions et à la répression de ses rivaux et opposants. Une fois de plus, le motif de la colère du dictateur semble motivé par son intempérance et celle dont fait montre sa compagne. L'idée d'être privé du coït, ne fût-ce que momentanément, génère chez cet homme aimant pratiquer à loisir sa « *dictature des couilles*¹²¹ » (Calixthe Beyala) d'épouvantables conséquences. La violence administrée sur le corps de l'autre n'est plus qu'un alibi pour compenser sa frustration. D'ailleurs, Martillimi Lopez confie lui-même non sans une grande allégresse que « *sa fonction de mâle* » ne s'exerce qu'au prix de la souffrance extrême qu'il doit donner gratuitement à autrui. Cela lui permet à foison de « *bander* » lorsqu'il « *cogne* ». L'on comprend par conséquent pourquoi la séance de torture est décrite comme un ébat amoureux d'une brutalité à couper le souffle, « *comme si l'ambiance extrême et l'odeur du sang*¹²² » pouvaient stimuler le désir de ce personnage au point d'en « *éprouver un plaisir qu'on dirait sexuel* ».

Nous sommes sans aucun doute en présence d'un extrémiste du sexe chez qui la néantisation corporelle de l'autre par la torture, constitue une joute érotique à même de le conduire aux seuils de la satisfaction sensorielle. Dans ce contexte, la volonté du sexe chez ces derniers n'est plus guidée par le désir mais bien plus par le besoin de jouir. Comment pourrait-il en effet en être autrement, lorsque des personnages paraissent risquer leur vie en fomentant des complots, « *mais quand ils [sont] au pouvoir nous savons ce [qu'ils font] : les femmes, les voitures, les villas, c'est la vraie civilisation du sexe*¹²³ », martèle Martillimi Lopez. Les intentions des intempérants lorsqu'ils se rapprochent du pouvoir sont similaires à celles du dictateur. Ainsi s'institue dans cette société hantée par le besoin sexuel, une sorte de guerre de « *tous contre tous* », pour parler avec le vocabulaire de Thomas Hobbes.

¹²⁰ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, op. cit., p. 115.

¹²¹ Beyala, Calixthe. Cité par Nganang, Patrice, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, op. cit., p. 150.

¹²² Bourseiller, Christophe, *Les Forcenés du désir*, op. cit., p. 41.

¹²³ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, op. cit., p. 115-116.

Chemin faisant, pour paraphraser un titre de Joseph Tonda¹²⁴, il faut affirmer que les « *souverains modernes* » décrits dans la fiction sonyenne administrent la torture non pas à leurs adversaires politiques, mais plutôt à leurs rivaux sexuels. Au fond, Martillimi Lopez est un tyran sadique qui souhaite jouir des femmes sans être dérangé par d'autres hommes. Ce qu'il désire au plus haut point, c'est le fait que tous les corps-sexes féminins soient entièrement mobilisés pour son plaisir égoïste. Car, ce qu'il punit, c'est la possibilité que d'autres puissent vouloir partager sa jouissance. En ce sens, la pratique de la *libido dominandi* lui permet de conserver le monopole de la *libido sentiendi*. Pour ce faire, il lui faut sans cesse annuler l'autre dans l'exercice radicale de sa volonté de jouissance. Un passage célèbre de Sade corrobore l'analyse de cette étrange psychologie sadique :

Que désire-t-on quand on jouit ? que tout ce qui nous entoure ne s'occupe que de nous, ne pense qu'à nous, ne soigne que nous ; si les objets qui nous servent jouissent, les voilà dès lors bien plus sûrement occupés d'eux que de nous, et notre jouissance conséquemment dérangée ; il n'est point d'homme qui ne veuille être despote quand il bande, il semble qu'il a moins de plaisir si les autres paraissent en prendre autant que lui ; par un mouvement d'orgueil bien naturel en ce moment, il voudrait être le seul au monde qui fût susceptible d'éprouver ce qu'ils sentent ; l'idée de voir un autre jouir comme lui le ramène à une sorte d'égalité qui nuit aux attraits indicibles que fait éprouver le despotisme alors¹²⁵.

Si l'on applique la « grille de lecture » sadienne aux fictions de Sony Labou Tansi, on peut alors voir sous un jour nouveau la figure du potentat postcolonial qu'il n'a eu de cesse de peindre à travers ses écrits. Au fond, que désire Martillimi Lopez quand il fait lécher et humer son impressionnante hernie à ses sujets, si ce n'est leur soumission absolue, si ce n'est de les obliger à se nier eux-mêmes comme des êtres de désir et de plaisir ? C'est pour lui une manière de se faire reconnaître comme le seul corps pour la jouissance, en tant qu'il est le symbole même de la virilité souveraine. Son « portrait-robot » apparaît aussi sous le regard avisé d'Achille Mbembe, quand celui-ci le décrit en ces termes : « [a]depte du viol goulu et affirmation brutale du désir de puissance, la verge du potentat est un organe furieux, nerveux, facilement excitable et porté vers la boulimie¹²⁶ ».

De toute évidence, Sony Labou Tansi est un auteur qui interroge jusque dans ces derniers retranchements la responsabilité humaine dans sa façon d'exercer sa liberté. Toute son œuvre ne fait que soulever les contradictions d'une société postcoloniale caractérisée par un libéralisme sexuel où certains individus détiennent le monopole d'arrêter leurs choix sexuels et de les assouvir, quand bien même serait-ce au détriment du plus grand nombre. L'écrivain fustige cette réalité en suggérant que l'extrême liberté en matière sexuelle ne peut qu'engendrer une tyrannie extrême. Car les seuls qui peuvent véritablement profiter des fruits

¹²⁴ Tonda, Joseph, *Le Souverain Moderne*, op. cit.

¹²⁵ Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 158.

¹²⁶ Mbembe, Achille, *Sortir de la grande nuit*, op. cit., p. 218.

de ce nouveau *socius* induisant la liberté de jouir sont ceux qui disposent de la puissance de dominer autrui grâce au pouvoir de l'argent que leur donne le capitalisme néolibéral et à la position qu'ils occupent au sommet de ou dans l'État. C'est la « question » primordiale que soulève la figure du dictateur. Dans cette perspective, il est intéressant d'avoir à l'esprit ce qu'en dit Patrice Nganang :

Le dictateur c'est l'homme libre. Seulement sa liberté est phagocytaire. Elle cannibalise celle des autres, car elle ne permet aucune liberté autour d'elle : comme un manguiier, elle n'admet aucune pousse à ses pieds. Elle est sanguinaire [...] elle se nourrit de la liberté des autres ; le corps des sujets est son propre repas : surtout quand ceux-ci s'opposent à son pouvoir : c'est-à-dire en fait, expriment leur liberté à eux¹²⁷.

Chez Sony Labou Tansi, la liberté souveraine du tyran est d'abord avant tout liberté de jouissance absolue sur les corps-sexes de ses sujets. Comme on a pu le voir, posséder le monopole d'exprimer sa liberté de jouir au-dessus de et contre tout le monde, voilà la première motivation qui pousse Martillimi Lopez à massacrer ses rivaux. C'est la raison pour laquelle les dictateurs se battent à mort pour protéger le pouvoir, seul à même de leur garantir la liberté absolue de mener une existence hédoniste. Sa quête, le fait d'y accéder et de s'y maintenir induisent chez son détenteur la possibilité de consommer les produits qu'offre le capitalisme globalisé, le corps-sexe constituant ici un de ses agents métonymiques.

C'est peut-être sans doute cette même considération qui conduit le Guide Providentiel dans *La Vie et demie* à saccager violemment le corps de Martial. Le conteur diégétique décrit la scène avec une dextérité imaginative qui n'est pas sans mimer un ébat amoureux, lequel pourrait éventuellement « *faire ressentir une espèce de nausée lancinante¹²⁸* », pour reprendre une expression de Rémi Astruc. Il s'agit du reste, d'une situation « *tout à la fois terriblement comique et profondément inquiétante¹²⁹* » où la destruction monstrueuse du corps devient étrangement un prétexte de scansion du plaisir sensoriel. En témoigne le déchaînement de violence sur Martial de la part du Guide Providentiel :

La loque-père ne répondit pas, le Guide Providentiel lui ouvrit le ventre du plexus à l'aine comme on ouvre une chemise à fermeture Éclair, les tripes pendaient, saignées à blanc, toute la vie de la loque-père était venue se cacher dans les yeux, jetant le visage dans une telle crue d'électricité que les paupières semblaient soumises à une silencieuse incandescence, la loque-père respirait comme l'homme qui vient de finir l'acte d'amour, le Guide Providentiel enfonça le couteau de table dans l'un puis dans l'autre œil, il en sortit une gelée noirâtre qui coula sur les joues et dont les deux larmes se rejoignirent dans la plaie de la gorge, la loque-père continuait à respirer comme l'homme qui vient de finir l'acte¹³⁰.

¹²⁷ Nganang, Patrice, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, op. cit., p. 151.

¹²⁸ Astruc, Rémi, *Vertiges Grottesques*, op. cit., p. 52.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹³⁰ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 12-13.

Cet imaginaire littéraire présente sous un ton absolument clinique la néantisation du corps de Martial par son bourreau. Le dépeçage se fait l'écho d'une étreinte, il en est presque au diapason : Martial respire sous les coups de couteaux comme « *l'homme qui vient de finir l'acte d'amour* ». Les métaphores à valeur périphrastique qu'emploie Sony Labou Tansi érotise la scène de torture, confiant du même coup à cette inqualifiable violence une dimension hyper-perversive. On devine le plaisir ressenti par le dictateur à partir de la description méticuleuse de ses gestes. L'usage du verbe au passé simple « *enfonça* » connote la pénétration de l'organe viril dans les orifices béants de sa victime. Si on s'en tient à la philosophie que développe « Monsieur Charles » dans *Mémoire d'une peau* de Williams Sassine, laquelle stipule que « *[l']homme comme la femme possède des tas de trous. Ils sont tous faits pour entendre, boire, goûter, entrer ou sortir*¹³¹ », on saisit la raison *latente* pour laquelle l'éviscération des yeux ainsi que la perforation du corps constituent des ouvertures d'où s'écoulent les fluides corporels, le couteau devenant la métaphore du pénis.

Il existe probablement une étrange continuité entre la torture et le plaisir sexuel. La souffrance de Martial provoque la jouissance du Guide Providentiel. Son sadisme implique qu'il instrumentalise l'autre en le chosifiant afin d'obtenir sa propre « *justification d'exister*¹³² », pour reprendre l'expression de Jean-Paul Sartre. D'ailleurs dans *L'Être et le néant*, une analyse rend intelligible ce type de sadisme :

*L'objet du sadisme est l'appropriation immédiate. Mais le sadisme est en porte à faux car il ne jouit pas seulement de la chair d'autrui, mais en liaison direct avec cette chair, de sa non-incarnation propre. Il veut la non-réciprocité des rapports sexuels, il jouit d'être puissance appropriante et libre en face d'une liberté captivée par la chair. C'est pourquoi le sadisme veut présentifier la chair autrement à la conscience d'autrui : il veut la présentifier en traitant autrui comme un instrument ; il la présentifie par la douleur*¹³³.

Tout comme Martillimi Lopez, le Guide Providentiel s'érige en négateur de la jouissance de l'autre. Il nie sa victime en tant qu'être désirant et traite son corps comme de la simple « viande » que l'on peut découper et déchirer. En ce sens, par la souffrance insoutenable qu'il lui administre, il travaille à ramener l'altérité à l'état de « pure » nature. Ainsi ce corps devient-il un objet manipulable, maîtrisable, ayant perdu sa « qualité » de corps humain vivant. A *contrario*, les gémissements proférés par Martial ne sont pas la marque d'une euphorie sadomasochiste : la souffrance qu'il subit ne profite qu'à son tortionnaire qui s'en délecte. L'apothéose sensorielle qui en résulte pour le Guide Providentiel finit par susciter chez le lecteur du dégoût. Les dictateurs ne connaissent pas les arts de la tendresse, ni dans leur

¹³¹ Sassine, Williams, *Mémoire d'une peau*, op. cit., p. 43.

¹³² Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, op. cit., p. 440.

¹³³ *Ibid.*

manière de gouverner ni dans leur commerce sexuel. C'est ce qui explique leur difficulté à suivre les femmes à l'orgasme.

Dans *L'État honteux*, Martillimi Lopez apprécie certes le coït avec une femme mais il n'en éprouve toute « *la plénitude*¹³⁴ » que lorsqu'il est pratiqué avec violence. Ce qui l'émeut et adore, c'est entendre ses partenaires crier de douleur alors qu'il obtient son plaisir. Ainsi, c'est ce qui se produit avec sa maîtresse française nommée Simone des Bruyères :

*Maman du pays de Vauban. Venue au monde on ne sait comment. Aime-moi à la manière de chez vous. Il lui tient la gorge et boit l'eau qui commence à se former dans ses seins. Prouve-moi que partout le monde est encore au monde. Soit bonne. Et il lui fait cadeau de sa fallacieuse hernie. - Ah doucement monsieur le Président. - L'amour ce n'est pas beau quand on y va doucement. Sois forte. Ne sois pas fragile comme le pays de mon collègue. Je te gère comme ici nous les gérons. Tu vois, tu vois*¹³⁵ ?

Martillimi Lopez violente sa partenaire pour son propre plaisir. Nul souci chez ce dernier de partager l'effusion amoureuse. Cette femme n'est regardée que comme un « moyen » servant à sa propre jouissance. « *C'est en ce sens que le désir peut être dit désir d'un corps pour un autre corps. C'est en fait un appétit vers le corps d'autrui qui est vécu comme vertige.*¹³⁶ » Ces propos de Jean-Paul Sartre pourraient également être rapprochés de cette scène décrite par Calixthe Bayala dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* où la jouissance de l'homme ne s'obtient qu'au terme de la violence extrême administrée sur le corps de l'autre. Pour l'écrivaine, il n'est pas impossible que l'assiette psychologique masculine, par certaines dispositions, place son plaisir du côté du sadisme sexuel. La sauvagerie avec laquelle un client soumet Ateba Léocadie pour une simple affaire d'éjaculation incline à le croire :

*Déjà, elle s'habille, il bondit du lit et lui saisit les poignets. 'Lâche-moi ! - Non, petite putain ! Je ne te laisserai pas avant d'avoir...' Il lui plie le bras dans le dos et l'oblige à s'agenouiller devant lui. 'J'en veux pour mon argent, dit-il en frottant son sexe sur sa bouche. Prends-le.' Il l'empoigne par les cheveux, il la force, elle résiste la bouche pleine de sa chair. Il se balance, les yeux mi-clos, la nuque ployée en arrière. Il s'enfonce, il veut sentir le sommet de sa gorge. Il va tout au fond avec des petits coups secs, rapides. Il souffle, il râle, elle le reçoit, la nausée dans le ventre. Il la débarrasse en un floc mouillé et dit, le visage frétilant, que Dieu a sculpté la femme à genoux aux pieds de l'homme*¹³⁷.

Ce passage illustre le caractère sadique du plaisir masculin. Raison pour laquelle Ateba n'est qu'un corps-sexe aux yeux de ce client. Il a payé pour jouir de ce corps, ce qui en soi est une interprétation spécieuse du contrat prostitutionnel. Ce constat donne à entendre qu'il évolue dans une temporalité marquée par une sexualité de l'« *incivilisation* » (Sade¹³⁸), appelant les

¹³⁴ Gallimore Béatrice, Rangira, *L'Œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, op. cit., p. 72.

¹³⁵ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, op. cit., p. 40.

¹³⁶ Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, op. cit., p. 429.

¹³⁷ Beyala, Calixthe, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p. 151.

¹³⁸ Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 69.

individus à se soumettre sans sourciller aux impulsions de la nature et aux désirs des plus forts et des plus puissants. Et sont livrés à leurs caprices, les corps-sexes des malheureux et malheureuses qui sont à leur merci (par le pouvoir qu'ils exercent ou l'argent qu'ils détiennent).

Ce plaisir tyrannique légitime la violation corporelle de l'autre dans le but de satisfaire un irrépressible désir de jouissance malencontreusement provoqué par ce corps-sexe.

II.2. Le Viol grotesque ou la jouissance tyrannique du corps-sexe féminin

Le viol est un objet d'investigation énormément étudié dans la tradition des disciplines socio-anthropologiques. Sa perception dans les discours et les imaginaires a beaucoup varié tout au long de l'histoire. Pascal Quignard rapporte que, dans la cité romaine, « *la jeune fille violée est sans tache mais la matrone violée doit encourir la mort*¹³⁹ ». Pour les Romains, la question juridique du viol était fondamentalement relative en comparaison de ce qu'en jugent les sociétés actuelles. En effet, ce que condamnaient les lois romaines, ce n'était pas le fait que le viol portât atteinte à l'intégrité de la victime, mais plutôt la souillure d'un « objet » chargé de symboles, à l'exemple de la matrone, c'est-à-dire de la femme mariée à qui il était interdit toute relation extraconjugale de peur de corrompre sa fécondité : « *Mater certissima, pater semper incertus (La mère est assurée, le père est toujours incertain)*¹⁴⁰ ». À telle enseigne que la *castitas*¹⁴¹ était une vertu de premier plan :

*Par viol la fécondité est souillée. La fidélité n'est pas un sentiment conjugal mais une conséquence de la fiabilité de la lignée spermique. La castitas est la seule fin assignée à la fécondité du mariage. Non seulement une matrona qui n'est pas pleine ne peut être infidèle au patronus mais elle n'a pas le droit d'être violée. En cas de viol, le violeur s'il est surpris peut être puni mais la matrone violée encourt la mort. C'est le stupre qui donne la définition négative de la chasteté. Tout est permis aux femmes pour peu qu'elles ne soient pas encore mères ou qu'elles ne le deviennent jamais. Le stuprum n'atteint que les mères et les veuves. Le stuprum est une souillure du sang qui résulte des rapports charnels illégitimes. Une mère violée ou une veuve violée est coupable de stupre*¹⁴².

Ce que souligne Pascal Quignard, ce n'est rien de moins que la dimension politique du viol qui se dégage de l'imaginaire des Romains. En rattachant ce crime à un symbole patriarcal, notamment le « *stuprum* », ces derniers conçoivent le viol de la femme mariée comme une forme de corruption qui porte atteinte à l'intégrité de l'embryon. Ce n'est pas tant le viol qui est

¹³⁹ Quignard, Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 23.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 26. Pascal Quignard écrit à propos : « *La castitas, c'est Lucrece violée par Sextus et se tuant devant la violence tyrannique et « étrusque » du désir masculin : son suicide à l'aide d'un poignard de bronze fonde la république « romaine ». La république romaine est issue de l'opposition entre désir et fécondité, offrant l'exemple du même déchirement entre Vénus et pietas, entre tyrannie fratricide et république des Pères.* »

¹⁴² *Ibid.*, p. 27.

condamné mais le statut de la personne qui en est la victime. Quignard fait valoir que « [t]out citoyen peut faire ce qu'il entend à une femme non mariée, à une concubine, à un affranchi, à un homme servile. De là, la coexistence dans le monde romain des actes les plus choquants et de la plus sourcilleuse rigueur morale¹⁴³ ». Aussi est-il tentant de rapprocher ce rappel historique de la réflexion de Virginie Despentes associant le viol à un dispositif du biopouvoir :

Le viol est un programme politique précis : squelette du capitalisme, il est la représentation crue et directe de l'exercice du pouvoir. Il désigne un dominant et organise les lois du jeu pour lui permettre d'exercer son pouvoir sans restriction. Voler, arracher, extorquer, imposer, que sa volonté s'exerce sans entraves et qu'il jouisse de sa brutalité, sans que la partie adverse puisse manifester de résistance. Jouissance de l'annulation de l'autre, de sa parole, de sa volonté, de son intégrité. Le viol, c'est la guerre civile, l'organisation politique par laquelle un sexe déclare à l'autre : je prends tous les droits sur toi, je te force à te sentir inférieure, coupable et dégradée¹⁴⁴.

L'épistémè du viol prolonge le pouvoir phallocratique et l'hégémonie du désir masculin, en vertu très souvent, trop souvent, d'une posture rhétorique soutenant scandaleusement que « le désir de l'homme est plus fort que lui, [et qu'en conséquence ce dernier] est impuissant à le dominer¹⁴⁵ ». De manière implicite, ce discours pose que la pulsion du viol chez l'homme est une impulsion naturelle qui serait causée par le caractère érotique et provocateur du corps des femmes, lesquelles n'ont de cesse de produire et de susciter des fantasmes qui excitent, oppressent et oppriment la libido masculine. Tout se passe « comme si les mâles ne pouvaient pas se retenir, [s']ils doivent [toujours] se décharger quelque part¹⁴⁶ ».

Pour tout sujet autonome, au sens où l'entend le philosophe Emmanuel Kant, c'est-à-dire un « être doué de raison et de [bonne] volonté¹⁴⁷ », le viol fait partie de ces crimes qu'on condamne avec force et rigueur. Seul l'individu libre et raisonnable, parce que doté de la raison pratique, peut mouler dans la maxime de ses actes un principe de moralité universelle :

La volonté absolument bonne, celle dont le principe doit être un impératif catégorique, sera donc indéterminée à l'égard de tous les objets, et ne contiendra que la forme du vouloir en général, et c'est ici que paraît l'autonomie, c'est-à-dire que l'aptitude de la maxime de toute bonne volonté à s'ériger elle-même en loi universelle est elle-même l'unique loi que s'impose à elle-même la volonté de tout raisonnable, sans avoir besoin pour cela comme fondement d'un mobile ou d'un intérêt quelconque¹⁴⁸.

D'après Kant, le sujet véritable est fondamentalement un individu dont l'usage de la volonté n'est pas déterminé par les impulsions naturelles mais par le raisonnement rationnel, d'où la distinction kantienne entre la « volonté simple » et la « bonne volonté ». Ainsi, « [t]outes les

¹⁴³ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴⁴ Despentes, Virginie, *King Kong Théorie*, op. cit., p. 50.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 50-51.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹⁴⁷ Kant, Emmanuel, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, op. cit., p. 87.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 83.

fois que la volonté a besoin d'un objet qui lui prescrive la règle qui la détermine, cette règle n'est autre chose que l'hétéronomie¹⁴⁹ ». Par hétéronomie, il faut entendre le fait « que la volonté ne se donne pas à elle-même, mais qu'elle la reçoit d'une impulsion étrangère, à laquelle la soumet la nature particulière du sujet¹⁵⁰ ». Autrement dit, l'on dira d'un individu esclave de ses penchants naturels qu'il possède l'hétéronomie de la volonté et non l'autonomie de la volonté. Chez lui, l'action du vouloir face à un objet n'est pas commandée par la raison analytique mais par ses affections résultant de la perception de cet objet. Du reste, cette notion kantienne de « l'hétéronomie de la volonté », devrait pouvoir nous servir de variable philosophique, pour une meilleure perception romanesque de la psychologie intempérante des personnages de notre corpus dans leurs fantasmes du viol. Ainsi que nous l'avons déjà souligné, l'imaginaire qu'ils cultivent dans leurs usages des sexualités extrêmes entérine la réduction systématique des individus en corps-sexe. Le viol s'inscrit alors dans la longue liste de leurs passions pour la douleur et la cruauté. Cette « page » du roman *Hermína* de Sami Tchak en est un indice :

Donc je me déshabille. Soudain, il me bondit dessus et me frappe, il me cogne le front contre la table, il me blesse. Mais je refuse d'en parler à mon oncle. Et au moment où je tente de me soigner, il me donne un coup de pied dans le ventre et me viole par l'anus, parce que j'ai toujours refusé d'être sodomisée. Il me sodomise en me crachant dessus et me dit : 'Samuel a refusé de te niquer de force, l'imbécile ! Là je te perfore pour le venger.' Je geins. Lorsqu'il s'est retiré de moi, je lui ai dit de s'en aller. Il a éclaté de rire : 'Je vais te faire chier avant de m'en aller'¹⁵¹.

Ce personnage sadique qui viole sa femme en vue d'assouvir son fantasme pour la sodomie ne se soucie pas le moins du monde de l'intégrité de celle-ci. La conçoit-il seulement comme un être vivant sujet aux émotions, ou bien simplement comme une « chose » à posséder sexuellement ? Son comportement actualise les « goûts de l'homme dans l'acte du libertinage¹⁵² » énoncés par Dolmancé dans *La Philosophie dans le boudoir* lesquels se résument en trois grandes passions : « la sodomie, les fantaisies sacrilèges et les goûts cruels¹⁵³ ». L'expression de son désir de jouissance ne peut que se conformer aux lois de la nature lesquelles exonèrent ainsi le sujet de toute notion de responsabilité et de culpabilité : l'individu intempérant donne sans cesse l'impression de ne pas être responsable des violences sexuelles qu'il administre à autrui. Bien au contraire, selon ce dernier, ses agissements sont bénéfiques pour la victime puisqu'il l'« aide » à repérer et à accepter ses fantasmes sadomasochistes inconscients. C'est la « philosophie » qu'élabore le narrateur de *Place des*

¹⁴⁹ *Ibidem.*, p. 82.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 83.

¹⁵¹ Tchak, Sami, *Hermína*, *op. cit.*, p. 160.

¹⁵² Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, *op. cit.*, p. 62.

¹⁵³ *Ibidem.*, p. 62.

fêtes après avoir violé la cousine de son meilleur ami, au prétexte que celle-ci n'a pas manifesté son indignation. Il en résulte qu'il se dédouane moralement :

Les filles qui sont timides, qui sourient pour cacher ce qu'elles pensent, il ne faut pas croire. Ce n'est pas parce qu'elles vous disent qu'elles sont vierges qu'on ne les a pas encore sautées. Des fois, il faut savoir qu'elles adorent les queues et que, mine de rien, elles peuvent se prendre même deux hommes, voire trois, à la fois. Elles se couchent généralement sur le dos, mine de rien, elles ferment les yeux, elles ne bougent pas et elles reçoivent la queue en elles, ne bougent pas, reçoivent toujours jusqu'à ce que l'homme éjacule. Avec elles, on ne sait jamais quand est-ce qu'elles en ont assez, parce que leur timidité rejait sur le silence de leur con. Je sais de quoi je parle, aujourd'hui que j'ai cessé d'être un gosse et j'en ai vu de toutes les profondeurs¹⁵⁴.

Deux observations à la suite de ce discours. Premièrement, le personnage nous dit que son viol est plus ou moins excusable parce que la personne violée n'était plus vierge. Le lecteur n'aurait pas trop à s'indigner vu que c'est un moindre mal pour la cousine d'autant qu'il n'est pas à exclure que celle-ci ait profité de son assaut pour assouvir son appétence charnelle. Deuxièmement, ce violeur soutient cyniquement qu'un viol sans souffrance dénoncée à cor et à cri par la violée n'en est pas tout à fait un... viol. En plus de l'ignoble idée que l'agression pourrait s'avérer bénéfique pour elle, ce criminel sans scrupule parle comme si tout l'être-femme était en puissance et toujours celui d'une sadomasochiste et que les intéressées n'en avaient pas conscience, la vérité de leur désir ne pouvant être affirmée que par l'instance phallogratique. Le manque de réaction de la victime au cours du viol ne saurait s'expliquer par le traumatisme de la situation, il serait lié à sa timidité. Ces « vues » frisent l'apologie du viol. Elles méritent d'être critiquées à la lumière par exemple de la réflexion sur le « sadomasochisme lesbien » avancée par Lynda Hart dans *La Performance sadomasochiste*, laquelle se démarque aussi d'un certain héritage freudien postulant une « nature » féminine tramée de masochisme :

Freud a associé féminité et masochisme, [souligne Lynda Hart], et a défini trois types de masochisme : moral (position du martyr), féminin et érogène. Bien que, dans sa théorie, hommes et femmes puissent occuper, sans distinction, chacun de ces trois scénarios masochistes, Freud a vraiment prétendu que le masochisme est essentiellement féminin, ce qui, pour lui, ne signifie pas que les hommes ne pouvaient pas être des 'masochistes féminins'. Non sans ironie, cependant, cela signifie que l'on a présumé que les femmes étaient masochistes en elles-mêmes, et qu'ainsi elles étaient symboliquement exclues de la position d'assumer activement un masochisme érogène¹⁵⁵.

D'après Lynda Hart, la théorie de Freud renferme un impensé machiste systémique qui infantilise le féminin et condamne les essais, tentatives et explorations que s'autorise la femme dans l'expérimentation corporelle de soi à n'être envisagés que sous le signe de la pathologie.

¹⁵⁴ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 105.

¹⁵⁵ Hart, Lynda, *La Performance sadomasochiste*, op. cit., p. 100-101.

Or, après avoir étudié la situation artistique des lesbiennes dans l'acte performatif, Hart appréhende leurs performances sadomasochistes comme une démarche subversive qui aboutit à une construction radicale du « soi ».

On est bien obligé d'admettre que le narrateur violeur mis en scène dans *Place des fêtes*, en ironisant sur le consentement implicite de la cousine violée, est en train de se justifier (assez minablement) et de « parler » de son fantasme machiste, lequel consiste à se délecter de la victimisation acceptée et nourrie par sa victime, cette posture adoptée par une personne abusée lui assignant un statut de coresponsabilité avec l'agresseur. Pour Virginie Despentes, une femme violée ne doit surtout pas se « réfugier » derrière cette « parade » psychologique déshumanisante :

Post-viol, la seule attitude tolérée consiste à retourner la violence contre soi. Prendre vingt kilos, par exemple. Sortir du marché sexuel, puisqu'on a été abîmée, se soustraire de soi-même au désir. En France, on ne tue pas les femmes à qui c'est arrivé, mais on attend d'elles qu'elles aient la décence de se signaler en tant que marchandise endommagée, polluée. Putes enlaidies, qu'elles sortent spontanément du vivier des épousables. Car le viol fabrique les meilleures puttes. Une fois ouvertes par effraction, elles gardent parfois à fleur de peau une flétrissure que les hommes aiment, quelque chose de désespéré et de séduisant. Le viol est souvent initiatique, il taille dans le vif pour faire la femme offerte, qui ne se referme plus jamais tout à fait. Je suis sûre qu'il y a comme une odeur, quelque chose que les mâles repèrent, et qui les excite davantage¹⁵⁶.

En somme, la question du viol est une affaire politique. Sa perception sociale ainsi que l'ensemble des discours qui l'entourent soulignent son instrumentation par le biopouvoir.

Cela étant, et pour être fidèle à l'esprit de notre étude, nous imputons, indépendamment de ces considérations que nous partageons -, le point de vue du narrateur de *Place des fêtes* sur le viol à sa psychologie intempérante.

Une articulation similaire du viol, du sadisme et de l'intempérance travaille la psychologie des personnages de Sony Labou Tansi.

Dans l'œuvre sonyenne, le viol est le plus souvent le propre des agents de l'impérialisme et de son agencement planétaire (soldats et autres ploutocrates) qui n'appréhendent l'être féminin que sous le paradigme du corps-sexe. Il suffit pour s'en convaincre de citer cet extrait de *La Vie et demie* relatant le viol de Chaïdana perpétré par des militaires :

Le matin de son réveil, elle trouva un petit ruisseau de lait qui prenait sa source dans ses jambes et allait se jeter dans le fleuve Kaki. Elle ne put se lever pendant deux semaines et, de la cabane où Amedandio l'avait amenée, elle pouvait percevoir dans la nuit les pas et les murmures des multiples hordes de miliciens qui voulaient recommencer des nuits que la providence avait jetées sur leur ingrate carrière de coureurs de rues. - La vie est morte, l'homme est devenu pire qu'un

¹⁵⁶ Despentes, Virginie, *King Kong Théorie*, op. cit., p. 48-49.

*animal, répétait Amedandio, ces chiens ! ces sales chiens ! ils auraient couché avec ton cadavre, pourvu que leur eau sorte. Ils ont besoin d'amour*¹⁵⁷.

Au regard de tout ce qui précède, l'individu intempérant apparaît comme une « figure » située aux frontières de l'humain. Il a perdu l'autonomie de la volonté au détriment de son hétéronomie ; sa subjectivité est ruinée par le fait que la dépendance de sa volonté est déterminée par les effets que produisent sur lui le corps-sexe. Il en découle que le personnage intempérant sadique, c'est l'être chez qui le « ça » a triomphé du « moi ». Il se comporte comme agent de l'horreur et de l'abjection au sens où l'entend Julia Kristeva laquelle écrit : « [...] *l'abjection est une résurrection qui passe par la mort du moi*¹⁵⁸ ». La plupart des héros sonyens en proie à ou prosélytes de ce fantasme de viol se comporte comme des personnes dépourvues de subjectivité. L'amour n'est pas vécu par eux comme une dialectique basée sur le désir de l'autre mais comme le besoin pathologique du corps-sexe de l'autre. On songe notamment au viol des jumelles vierges et folles commis par les policiers dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* :

*Tandis que la police reprenait la direction de Nsanga-Norda, elle s'arrêta au Tourniquet pour dévorer des jeux les jumelles d'Elmano Zola qui se baignaient nues dans la Rouvière Verda, et qui montraient les globes enflammés de leurs reins à qui avait le temps de les regarder. – Délicieuses, ces gamines ! Et comme elles aimaient toujours jeter l'eau sur les hommes qui les regardaient, les policiers prirent la peine de faire le constat des seins et des poupes des quatre jumelles*¹⁵⁹.

Comme d'ordinaire dans notre corpus, le viol est décrit en tant que conséquence d'une forte décharge d'excitation générée par le corps-sexe de la femme sur le mâle : à la semblance de l'énergie électrique occasionnant des contusions et des blessures mortelles sur le corps des humains, la vue du corps-sexe désorganise l'être du personnage masculin en le transformant en une bête effrayante. Ces fantasmes ne peuvent que faire advenir le triomphe dans la société d'une « *loi qui affirme le droit à la jouissance par tous les moyens, et particulièrement la violence. Non qu'elle y soit impliquée comme simplement possible, et dans ces conditions, permise, mais comme prescrite. Pour qu'écluse la jouissance, justement. Cette loi ne dit pas autre chose que ce qui fait l'impératif du Surmoi selon Lacan : jouis !*¹⁶⁰ » C'est bien cet impératif qui innerve la psychologie de Martillimi Lopez dans *Machin la Hernie*¹⁶¹ lequel

¹⁵⁷ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 72-73.

¹⁵⁸ Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil 1980, p. 22.

¹⁵⁹ Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 31-32.

¹⁶⁰ Juranville, Alain, *Lacan et la philosophie*, Paris, Presses Universitaire de France, 1984, p. 210-211.

¹⁶¹ *Machin la hernie* est la version originale du manuscrit qui a donné le roman *L'État honteux*. C'est le titre que Sony Labou Tansi avait choisi lors de l'envoi de son texte aux éditions du Seuil. Dans la préface de *Machin la hernie*, Nicolas Martin-Granel, grâce à qui la publication de cette version a été rendue possible, évoque une correspondance de Sony Labou Tansi dans laquelle il affirme, avec un peu de pincement au cœur, son obligation de renoncer au titre qu'il voulait donner à son texte final : « Je voulais l'appeler Machin la hernie, mais les autres préfèrent *L'État honteux*. » (Sony Labou Tansi, *Machin la hernie*, Paris, Revue Noire Éditions, [édition établie par Nicolas Martin-Granel et Greta Rodriguez-

s'obstine coûte que coûte à violer une jeune fille, nonobstant la résistance que lui oppose le corps-sexe de celle-ci :

C'est une sorte d'hippopotame tirant sa sagesse et grosse hernie, viande tuante, amère, la laideur ! il écartait, il forçait, poussait, beuglant toujours, et con de ta maman tu vas me laisser pousser mon eau ou bien tu ne vas pas me laisser la pousser, avec les crins de ta mère qui ont blessé mon machin, et il pousse férocement, écrasant un peu sa hernie pompeuse, il faut que ça parte bon sang de bon sang, et il sue à grosse gouttes, il s'essouffle, parce que cette fille n'est pas tendre, il s'est foulé le pouce, nom d'un bordel, c'est dur comme tout, pratiquement empierrée cette môme, mais il pousse, parce qu'il faut que je jette cette eau de maman qui me broute les boyaux [...] il se bat avec l'énergie de ma honte, parce que ma fille tu pouvais y aller sans qu'on te brise les côtes [...] il se bat pour un coin de ton sein, pour un coin de tes cuisses, mais c'est cousu de flanelle, cette bouche qui vibre d'injures, finalement il s'est mouillé la main¹⁶².

C'est le besoin de jouir, mieux, de se vidanger mécaniquement, qui contrôle la volonté de ce souverain pitoyable. En effet, tourmenté et violenté par le « fantasme de la chose¹⁶³ », ici le corps-sexe féminin, Martillimi Lopez ne peut que violer pour se libérer. Il vit dans un rapport permanent d'incontrôlabilité de soi ; il a perdu la maîtrise de sa volonté du fait de mener une existence de débauches : il est devenu étrange et étranger à lui-même. À bien des égards, le corps-sexe de cette jeune femme s'inscrit dans la même dynamique que ces objets-fétiches¹⁶⁴ de l'imaginaire postcolonial dont parle Joseph Tonda dans *Le Souverain moderne*, lesquels sont fabriqués pour « tourmenter » et « charmer » le psychisme des garçons et des filles, en vue de les rendre amoureux malgré eux. D'après le sociologue, ce phénomène produit un imaginaire de la violence qui parvient tout à la fois à hystériser le rapport à soi, et le rapport aux autres :

Il y a donc incontestablement un effet de méconnaissance ou d'aveuglement sur soi-même et sur les autres qui est produit par l'action du tourment sur celui qui la subit et ceux sur qui sont en relation avec lui. Cet effet d'aveuglement qu'exerce le tourment, le charme ou le trouble est synonyme de travestissement ou de

Antoniotti] 2005, p. 7). Et il est très intéressant de relever que, dans *Machin la hernie*, on découvre un Sony Labou Tansi abordant des thèmes érotiques voire pornographiques. Il existe une réelle poétique hédoniste chez lui qui mériterait d'être étudiée en profondeur.

¹⁶² *Ibid.*, p. 246.

¹⁶³ Tonda, Joseph, *Le Souverain moderne*, op. cit., p. 75.

¹⁶⁴ Joseph Tonda soutient notamment dans la première partie de son livre intitulée « Épistémologie du corps et des choses du souverain moderne » qu'il y aurait dans l'imaginaire amoureux en Afrique centrale (au Congo et au Gabon, entre autres) la présence d'une « violence du fétichisme » chez les individus. Il s'agit des filtres d'amour fabriqués à base de parfum : *Jolie soir* et *Takkur*, dont la fonction est d'envoûter la femme libre, c'est-à-dire la *ndumba* ainsi qu'on la désigne dans les deux Congo. Cette dernière, par le fait de la globalisation et de la modernité, semble avoir acquis une liberté qui tend à mettre en mal la « reproduction lignagère ». Dans ce sens, le fétiche à base de parfum, encore appelé « tourment », permet de dompter le corps de la femme : « Le tourment apparaît dans ce contexte comme l'argent, un instrument de conquête du corps de l'autre féminin devenant de plus en plus rétif aux mécanismes lignagers de son contrôle, car les villes sont, comme l'écrit Abel Kouvouama, des 'espaces privilégiés d'expérimentations continuelle de subjectivités amoureuses autonomes', (Tonda, Joseph, *Le Souverain moderne*, op. cit., p. 70).

*perversion du rapport social à soi-même, qui s'inscrit simultanément dans le rapport aux autres et aux choses*¹⁶⁵.

À ce niveau de la démonstration, il est loisible de soutenir l'idée selon laquelle la posture intempérante induit une sorte d'anarchie du désir, qui finit par menacer la vie des personnages. D'emblée, le besoin mâle du corps-sexe féminin prend la forme d'une impulsion instinctive de nature animale. Dans cette optique le viol est la conséquence de cette psychologie basée sur l'hétéronomie de la volonté. Parce qu'elle promet des orgasmes cannibales, l'intempérance annihile chez le sujet, d'après la terminologie d'Emmanuel Levinas, toute possibilité de « *responsabilité pour autrui*¹⁶⁶ ». Pour cette raison les héros masculins de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak ne conçoivent « l'autre féminin » que comme un corps-sexe, vide et exempt de toute transcendance, qu'il est possible de violer et de martyriser si, ainsi, on parvient à la jouissance.

Dès lors, « l'Autre » perd, à plusieurs égards, son essence de « *signifiant primordial*¹⁶⁷ », pour reprendre la formule de Lacan. On rejoint d'une certaine façon, les distinctions établies par le psychanalyste Charles Melman¹⁶⁸ entre les notions de « *signe* » et celui de « *signifiant* ». D'après cet auteur, le « *signe renvoie à la chose* » tandis que le « *signifiant ne peut que renvoyer à un autre signifiant*¹⁶⁹ ». Ce que suggère son propos, c'est l'idée que le signe en tant qu'il noue sa consistance par un rapport permanent à la chose oblige la suspension du désir au détriment du besoin. Ainsi s'estompe la phénoménalité de l'objet désiré qui finit par se dissoudre dans la platitude froide de la chose. L'objet n'a plus qu'une fonctionnalité homogène métonymiquement représentée par le paradigme du corps-sexe en tant qu'instrument devant alimenter la sexualité extrême. Il devient un symbole renvoyant, pour reprendre une terminologie heideggérienne, à la « *choséité [même] de la chose. Cette choséité, qui fait de la chose une chose, qui en est la condition*¹⁷⁰ ».

En revanche, le signifiant ouvre les possibilités d'expression du désir. Ce qui veut dire qu'on ne peut pas parler du désir sans lui confronter à la notion du « manque » : l'on ne désire que ce qui échappe à la possession. C'est ce qui sauve la phénoménalité du corps en amour. Puisque le corps de l'être désiré en tant qu'il constitue l'énigme qui manque au « Moi » désirant, ce dernier est *de facto* condamné à reconnaître l'intégrité de l'altérité, dans la mesure où la corporéité désirée est, comme le dirait Sartre, enveloppée de grâce. Car, « *[l]e corps le plus gracieux est le corps nu que ses actes entourent d'un vêtement invisible en dérobant*

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 75-76.

¹⁶⁶ Levinas, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Martinus Nijhoff, 1978, p. 24.

¹⁶⁷ Lacan, Jacques. Cité par Juranville, Alain, *Lacan et la philosophie*, op. cit., p. 179.

¹⁶⁸ Melman, Charles, *L'Homme sans gravité*, op. cit.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 56.

¹⁷⁰ Heidegger, Martin, *Qu'est-ce qu'une chose ?* op. cit., p. 20.

*entièrement sa chair, bien que la chair soit totalement présente aux yeux*¹⁷¹ ». La phénoménologie¹⁷² merleau-pontienne l'explique d'ailleurs assez clairement, lorsqu'elle conçoit le corps humain comme une entité à deux feuillets. L'un renvoie à l'ordre de l'objet (corps objet) et l'autre à l'ordre du sujet (corps sujet). Or, dans la psychologie du personnage intempérant, on n'existe que sous la dimension d'objet-sexe ou de corps-sexe, donc fondamentalement sous l'occurrence de « *l'obscène* ». C'est dans cette optique que Sartre affirme que « *[l']obscène est une espèce de l'être-pour-autrui, qui appartient au genre du disgracieux*¹⁷³ ». Aussi le thème du viol permet-il aux auteurs de notre corpus de représenter la psychologie sadique des personnages qui raffolent des sexualités extrêmes. De surcroît, il s'agit pour eux, par le détour littéraire, de proposer une certaine esthétique du grotesque dont la fonction est « *de donner le vertige, de faire ressentir une espèce de nausée lancinante*¹⁷⁴ ».

II.3. De la confrontation des héros avec les sécrétions génitales : violence d'une sexualité de l'ordure

Dans *De la souillure*¹⁷⁵, l'anthropologue Mary Douglas soutient que « *la saleté est essentiellement désordre*¹⁷⁶ », parce qu'elle constitue une « *offense contre l'ordre*¹⁷⁷ ». D'une certaine façon, cela signifie que la distinction symbolique du « propre » et du « sale » s'avère primordiale dans les processus de construction sociale de l'identité. De ce point de vue, l'action d'un individu qui, volontairement ou involontairement, bouscule l'ordre manichéen des valeurs culturelles, peut de toute évidence être interprétée comme un acte transgressif. Il en va de même du domaine de la sexualité humaine. En effet, lorsque dans une société les sujets s'obligent « *les uns et les autres à être de bon citoyens*¹⁷⁸ », l'investissement de leurs sexualités par des imaginaires en vue de consolider les liens sociaux devient impérieux. Cela tient d'ailleurs lieu de justification pour certains symbolismes culturels fondés sur « *des croyances selon lesquelles chacun des sexes constitue un danger pour l'autre quand ils entrent en contact par le truchement des fluides corporels*¹⁷⁹ ». Dans cet ordre d'idées, le

¹⁷¹ Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, op. cit., p. 441.

¹⁷² Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 205. L'auteur écrit : « *[d]ire que j'ai un corps est donc une manière de dire que je peux être vu comme un objet et que je cherche à être vu comme un sujet, qu'autrui peut être mon maître ou mon esclave, de sorte que la pudeur et l'impudeur expriment la dialectique de la pluralité des consciences et qu'elles ont bien une signification métaphysique.* », *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 205.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 440.

¹⁷⁴ Astruc, Rémi, *Vertiges grotesques*, op. cit., p. 52.

¹⁷⁵ Douglas, Mary, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, [1967], 2001.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹⁷⁷ *Ibidem.*, p. 24.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷⁹ *Ibidem.*, p. 25.

processus d'ingestion et d'absorption suffit à caractériser la fonctionnalité du tabou sexuel, appelé à ordonner l'usage culturel de tel ou tel orifice du corps dans les imaginaires sociaux en matière de sexualité. Ainsi, Achille Mbembe suggère que, dans l'Afrique précoloniale, l'homosexualité était considérée comme la métonymie directe d'un « *accouplement bestial* ». À cet égard, comme le dit si bien un proverbe africain, « *le rôle du panier ce n'est pas de porter de l'eau* ». De même, la fonction du rectum, d'après les morales traditionnalistes, n'était pas celle de recevoir le pénis. Cette représentation qui s'arc-boutait sur une prétendue philosophie d'authenticité culturelle était parvenue à se construire autour de toute une argumentation mythologique sur la dangerosité de ce qui s'avérait à l'époque, être un acte sexuel contre nature :

À la base de telles affirmations se trouvent trois présupposés centraux. Et d'abord l'idée très phallogratique – mais partagée aussi bien par les hommes que par les femmes – selon laquelle, même en état d'apoplexie, le membre viril serait le symbole naturel de la genèse de toute vie et de tout pouvoir. Tel étant le cas, il n'y aurait de sexualité légitime que celle qui fait toujours bon usage du capital séminal [...]. Vient, ensuite, la croyance largement partagée selon laquelle le coït licite n'interviendrait que dans l'organe féminin, l'éjaculation hors du vagin (onanisme) étant la marque même de la souillure et de l'impureté, voire de la sorcellerie [...]. Domine, enfin, le sentiment selon lequel toute autre pratique coïtale – notamment celle qui, au lieu de mettre en contact immédiat les organes génitaux, les associerait plutôt avec les orifices et autres voies d'excrétion, d'avalement et de succion – serait une profanation de la chair et un abus abominable¹⁸⁰.

De nos jours, les mentalités ont beaucoup changé en matière de symbolisation du plaisir sexuel. Certes, même si l'on retrouve encore fortement ancrées dans l'imaginaire collectif de telles considérations rigoristes sur le licite et l'illicite, force est de constater que la culture globale a véritablement assoupli certains jugements en la matière. Il faut toujours avoir à l'esprit que tout symbolisme culturel est sujet à l'évolution, que ce soit sur un plan purement individuel ou collectif. Ces précautions critiques et théoriques ayant été énoncées, nous allons analyser le rapport des personnages intempérants avec des sexualités dites de l'ordure. Cette attitude est à mettre à l'actif de leur psychologie raffolant de l'extrême, qui les pousse à aimer dans leur économie de plaisir tout ce qui rebute et horrifie par son caractère insoutenable, provoque chez le lecteur un vertige du dégoût et de la nausée. Le cas d'Heberto est assez éclairant quant à cet attrait pour une sexualité mobilisant les excréments :

Juste à ce moment, Hermina revint des toilettes en tenant des deux mains la coupe emplie d'un liquide jaunâtre qu'elle tendit à Heberto. 'Bois !' ordonna-t-elle, puis elle se campa devant lui, les mains aux hanches. Sa mère s'éloigna d'eux. Il porta la coupe à sa bouche et comprit, d'abord grâce à l'odeur, puis au goût, qu'elle lui avait servi son intime liqueur. Il ferma les yeux et but le liquide d'un seul trait. Quand il rouvrit les yeux, il ne vit plus personne à côté de lui, il perçut plutôt des chuchotements venant des toilettes [...] il se posait beaucoup de questions lorsque du toit des slips et des soutiens-gorge rouges au bord dentelé avaient commencé

¹⁸⁰ Mbembe, Achille, *Sortir de la grande nuit*, op. cit., p. 215-216.

à tomber. Ils avaient la légèreté des plumes d'un oiselet et l'odeur de la chair de papaye¹⁸¹.

Heberto est ouvert aux pratiques sexuelles étranges et peu classiques, voire aux plaisirs transgressant les limites de la sexualité hétéronormative, comme en témoigne l'ondinisme auquel il s'adonne dans cette scène, lequel consiste à consommer de l'urine dans le cadre d'ébats sexuels. Son geste transgressif place son plaisir du côté des extrêmes. Mary Douglas reconnaît que dans certaines cultures « *les déchets corporels* » constituent un danger pour la stabilité des liens sociaux :

Par ailleurs, toutes les marges sont dangereuses. En tirant dans tel ou tel sens, on modifie la forme de l'expérience fondamentale. Toute structure d'idées est vulnérable. Il est logique que les orifices du corps symbolisent les points les plus vulnérables. La matière issue de ces orifices est de toute évidence marginale. Crachat, sang, lait, urine, excréments, larmes dépassent les limites du corps, du fait même de leur sécrétion¹⁸².

La sexualité d'un individu se plaisant au contact des fluides provenant des orifices corporels jugés symboliquement polluants cultive un pouvoir de débordement considérable. Consommer ou même humer les excréments et autres liquides du corps vaut pour la métonymie d'une sexualité du désordre voire de l'ordure. Dans notre corpus, cette hypothèse est renforcée par le fantasme nécrophilique de Carlos, dans *La Fête des masques*. Le cunnilinctus *post mortem* qu'il fait à Carla le dévoile, enclin au morbide et à l'effroi, son délire érotique thanatique trahissant une fascination pour l'excès de réalité et une jouissance du « trop » charnel :

Maintenant il avait pris sa décision, il ne quitterait plus cette chambre, pour réduire à zéro le risque de retourner là où l'ambiguïté restait totale. Nu, il s'allongea à côté du corps de plus en plus raide. Ah, j'ai oublié, j'ai oublié de la nettoyer. Il se leva et la regarda. Le chemin qu'il avait emprunté en elle renvoyait une humeur à la couleur indéfinissable, mélange de quelque chose venu du silence et de ce qu'il avait, lui-même, injecté dans les recoins silencieux de cette femme. C'est en partie de ma faute. Il entreprit de la nettoyer avec sa langue, nettoyer ses neuf ouvertures, les neuf ouvertures du corps de la femme sur le mystère du monde : l'anale galerie, le temple d'Éros, le moulin à paroles, les deux amis jamais rassasiés d'images ni de couleurs, les deux petits puits capables d'engloutir des océans entiers de mots et les sœurs jumelles avides des odeurs sans discernement¹⁸³.

Le fantasme nécrophile de Carlos est significatif d'une psychologie qui recherche coûte que coûte un rapport au corps soumis à une esthétique qui « *nous hypnotise d'horreur, nous*

¹⁸¹ Tchak, Sami, *Hermína*, op. cit., p. 39.

¹⁸² Douglas, Mary, *De la souillure*, op. cit., p. 137.

¹⁸³ Tchak, Sami, *La Fête des masques*, op. cit., p. 31.

forçant à voir ce qu'aucun œil ne peut voir, ce qu'aucun mot ne peut dire¹⁸⁴ » et confronté à « l'innommable », pour reprendre (et gauchir) le titre d'un ouvrage de Samuel Beckett¹⁸⁵.

L'œuvre de Sony Labou Tansi agence également cet imaginaire, ainsi dans son roman *L'État honteux*. Le comportement sexuel de Martillimi Lopez noue un rapport obscène avec la matière fécale, comme si son « *évolution psychosexuelle* » s'était suspendue au niveau du « *stade sadique-anal*¹⁸⁶ ». Le personnage n'éprouve aucune gêne en présence de la « merde ». Les scènes du roman où il en est question renvoient au caractère immonde et sadique de la personnalité de Lopez sexuellement et exclusivement orienté vers la zone anale :

*Pauvre mon-colonel Martillimi Lopez : il les fait tous venir et leur montre le caca que j'ai trouvé dans mon gobelet, il le leur fait humer à tous ; voilà comment sent la patrie, humez, humez-moi ça ! - Mon colonel moi aussi j'ai trouvé du caca dans un gobelet chez moi, dit Torezo national ministre des Matières premières*¹⁸⁷.

Chez Freud, le stade anal est une phase inhérente à l'« *organisation prégénitale où les pulsions sadique et érotique-anale prédominent*¹⁸⁸ ». L'économie libidinale de Lopez se rattacherait-elle, bien qu'il soit un adulte, à la sexualité infantile¹⁸⁹ ? En cela, Lopez est-il encore plus dangereux que le libertin scélérat Dolmancé dans *La Philosophie dans le boudoir*, lequel reconnaît, malgré son goût affirmé pour les sexualités scatologiques, qu'« *il est de certaines choses qui demandent absolument des voiles*¹⁹⁰ » ? Le personnage de Sony Labou Tansi, lui, n'a pas besoin de voile : il manipule, sans gêne ni honte, la matière fécale devant ses sujets et subordonnés. Il rompt avec un interdit culturel qui enjoint d'éprouver du dégoût devant des excréments. David Herbert Lawrence suggère dans une perspective identique à la nôtre que seul « *l'humain dégradé* » serait passible de tels agissements outrageants :

Les fonctions sexuelles et excrémentielles, dans le corps humain, sont voisines, bien qu'elles travaillent, si l'on peut dire, en sens inverse. Le sexe est un flux créateur, l'excrément un flux qui nous dissout, nous 'dé-crée', si l'on permet l'expression. Chez l'humain sain, la distinction est essentielle : nos instincts les plus profonds sont peut-être ceux qui opposent les deux flux. Mais chez l'humain dégradé les instincts profonds n'existent plus, et les deux flux sont identifiés l'un à

¹⁸⁴ Mayné, Gille, *Georges Batailles, l'érotisme et l'écriture*, op. cit., p. 94.

¹⁸⁵ Becket, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953.

¹⁸⁶ Pour Freud, le « *stade sadique-anal* » correspond à la deuxième phase d'évolution du système libidinal de l'enfant. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis affirment que le « *stade sadique-anal* » est « *caractérisé par une organisation de la libido sous le primat de la zone érogène anale ; la relation d'objet est imprégnée de significations liées à la fonction de défécation (expulsion-rétention) et à la valeur symbolique des fèces. On y voit s'affirmer le sado-masochisme en relation avec le développement de la maîtrise musculaire.* » (Laplanche, Jean et Pontalis, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 460-461).

¹⁸⁷ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, op. cit., p. 84.

¹⁸⁸ Laplanche, Jean et Pontalis, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 461.

¹⁸⁹ Pour plus d'informations sur les différents stades évolutifs de la sexualité du personnage Martillimi Lopez, lire entre autres, le dernier chapitre « Le Champ de la sexualité » du livre de Kouakou, Jean-Marie, *La Pensée de Sony Labou Tansi*, op. cit., p. 173-203.

¹⁹⁰ Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 162.

*l'autre. C'est cela le secret des personnes vraiment vulgaires, des vrais pornographes : le flux sexuel et le flux excrémental sont la même chose à leurs yeux*¹⁹¹.

Parce qu'il franchit dans son geste les frontières entre l'extériorité et l'intériorité du corps, « *récusant [au passage] la possibilité du dégoût*¹⁹² » de l'élément fécal¹⁹³, Lopez agit comme un individu dont « *l'identité [...] est comme suspendue, volatilisée*¹⁹⁴ ». Dans sa vision du pouvoir, il allie intempérance charnelle et volonté de domination absolue, ne concevant l'existence que sous le mode de la jouissance et de « *l'augmentation des quantités d'excitation*¹⁹⁵ ».

Martillimi Lopez est frappé d'une incomplétude ontologique qui fait qu'il veut jouir à lui seul de toutes les femmes, sans aucune volonté de partager sa passion pour le corps-sexe féminin. C'est pourquoi nous pensons que la psychologie des intempérants ne relève pas de la névrose, mais plutôt de la perversion, entendu que « *la perversion vit dans ce mythe de la jouissance absolue*¹⁹⁶ ». Si l'on observe leur investissement libidinal, tout porte à croire que, chez eux, « règne » l'absence de « *castration* », leurs fantasmes « *appell[ant] à une jouissance absolue, sans limites*¹⁹⁷ ».

Qui plus est, il est pertinent de rapprocher le goût manifeste qu'ont les héros de Sami Tchak et de Sony Labou Tansi pour des sexualités scatologiques de la notion bataillienne d'*hétérologie*, laquelle désigne la « *[s]cience de ce qui est autre*¹⁹⁸ ». Les transgressions des personnages de notre corpus « fonctionnent » comme une tentative de placer leur sexualité du côté de l'*hétérogène* (car elle n'a pas pour fin la reproduction), afin de profiter au maximum de toutes les excitations corporelles. Dans une telle perspective, les plaisirs excrémentiels constituent une radicale contestation de la sexualité hétérosexuelle (laquelle est homogène) : « *[a]vant tout, l'hétérogène s'oppose à n'importe quelle représentation homogène du monde,*

¹⁹¹ Herbert David, Lawrence, *Pornographie et obscénité*. Cité par Marzano, Michela, *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, op. cit., p. 207.

¹⁹² *Ibid.*, p. 206.

¹⁹³ Sur ce thème des enjeux de la fécalité chez l'auteur congolais, se référer à Ndoukou-Ndoukou, Urbain, « Les enjeux de l'omniprésence de l'élément scatologique dans les espaces intimes du pouvoir chez Sony Labou Tansi », in Eissa Osorio, Julia Isabelle et Piedade, Nicolas, *Écritures plurielles de l'espace*, Coll. « Espaces Humains », Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2021, p. 105-113.

¹⁹⁴ Deleuze, Gilles, *Logique du sens*. Cité par Marzano, Michela, *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, *ibid.*, p. 207.

¹⁹⁵ Laplanche, Jean et Pontalis, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 332.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 214.

¹⁹⁷ Lacan, Jacques. Cité par Juranville, Alain, *Lacan et la philosophie*, op. cit., p. 211.

¹⁹⁸ « *Science de ce qui est autre. Le terme d'agiologie serait peut-être plus précis mais il faudrait sous-entendre le double sens d'agios (analogue au double sens de sacer) aussi bien souillé que saint. Mais c'est surtout le terme de scatologie (science de l'ordure) qui garde dans les circonstances actuelles (science de l'ordure) qui garde dans les circonstances actuelles (spécialisation du sacré) une valeur expressive incontestable, comme doublet d'un terme abstrait tel qu'hétérologie.* », Bataille, Georges, *La Valeur d'usage de Sade*, Paris, Lignes, [1970] 2015, p. 20.

*c'est-à-dire à n'importe quel système philosophique*¹⁹⁹ ». Cette référence à Bataille nous permet de conclure ce point en soutenant l'hypothèse selon laquelle la sexualité dite de l'ordure pratiquée par les personnages intempérants constitue une transgression évidente des valeurs *hétéronormées* promues par la socialité patriarcale.

II.4. L'Insoutenable souffrance du corps-sexe dans la prostitution

Dans les pages qui suivent, nous nous proposons d'analyser la dialectique de la souffrance du corps-sexe féminin dans la prostitution : les personnages féminins qui louent l'utilisation de leur corps un temps donné pour vendre des plaisirs sexuels aux clients mâles s'usent jusqu'à l'auto-anéantissement, même si le vouloir se prostituer se manifeste chez elles comme une obsession inhérente à leur psychologie d'intempérantes, au point de supporter un certain « auto-sadisme » à l'égard de leur chair. Dans ce cas, ce qui est sous-entendu c'est que le devenir-pute n'est pas imputable à la subjectivité du personnage ni à des conditions sociales, mais à la nature hypersexualisée de son corps-sexe, lequel serait doté de sa propre *agentivité*, associant ainsi « *son imaginaire à celui de la sexualité perverse et du commerce du sexe*²⁰⁰ ». Il s'ensuit que la prostituée ne dispose plus que de « *l'hétéronomie de la volonté* » et en est réduite à vivre le rapport de soi au corps sous fond d'exaspération et de tension. Son corps-sexe la force à subir la violence de l'imaginaire sexuel du monde des intempérants, lequel est aussi fondamentalement « *un monde des corps-sexes, puisque le corps et le sexe ne s'y disting[uent] pas*²⁰¹ ».

Cependant, il convient de préciser que nous n'aborderons pas la problématique de la prostitution sur un plan moral, ce qui risquerait d'obscurcir notre démonstration et de trahir ainsi la vision grotesque que les textes nous offrent de la société et de la prostitution qui y est pratiquée. Il ne s'agit pas non plus d'en minimiser les conséquences néfastes sur les personnes qui s'y livrent²⁰². Nous voulons nous cantonner à traiter la prostitution sous le seul paradigme de l'intempérance en tant qu'élément constitutif au sein du corpus romanesque qui est le nôtre de la psychologie des actants féminins. Au regard des motivations exprimées dans les textes concernés par les femmes se prostituant, il apparaît que certaines héroïnes de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak n'y recourent pas dans le but exclusif de s'enrichir ou d'en tirer

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 22.

²⁰⁰ Tonda, Joseph, *Le Souverain moderne*, *op. cit.*, p. 220.

²⁰¹ Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial*, *op. cit.*, p. 218.

²⁰² Si l'on en croit le sous-titre du livre de Richard Poulin, la prostitution telle qu'exploitée par le capitalisme mondial entérine vraiment la « *traite des femmes et des enfants* ». Certains proxénètes cyniques, profitant de la possibilité de « *marchander* » le désir sexuel qu'offre l'économie libérale, utilisent la « *pornographie [...] pour enseigner aux filles les actes à exécuter dans la prostitution* » (Poulin, Richard, *La Mondialisation des industries du sexe*, *op. cit.*, p. 114).

un profit matériel. Beaucoup, souvent, y consentent dans l'optique d'apaiser leur fringale charnelle. De ce fait, nous les considérons comme des extrémistes du sexe puisqu'elles font un usage excessif de leur corps, dans l'optique d'éprouver la *libido sentiendi* et/ou la *libido dominandi*. Nous sommes tentés de suivre Ruwen Ogien quand il préconise de ne pas examiner hâtivement le coït tarifé en termes moraux, recommandant de ne pas oublier que plusieurs raisons font qu'un individu veuille avoir un coït :

On peut s'engager dans un rapport sexuel sans aucune raison, ou sans rien attendre en retour. Mais on peut le faire, aussi, pour obtenir quelque chose en contrepartie : de l'amour, du plaisir, de l'admiration, des enfants, des amants, une aide pour déménager ou repeindre son appartement, de l'argent, etc. en réalité, il y a une infinité de raisons d'avoir un rapport un sexuel (et un certain nombre aussi de ne pas en avoir, mais c'est une autre histoire)²⁰³.

Si on ne rejette pas ce constat du philosophe français, on peut admettre que les femmes qui abîment leur corps dans la prostitution expriment d'une certaine façon leur volonté d'avoir des rapports sexuels en toute liberté. Telle est la condition de la jeune prostituée dans *Hermína*, qui est obligée de solliciter des « *douceurs intimes* » aux passants, pour étancher la soif sexuelle qui l'habite. Son intempérance la condamne à une triste existence et au mépris des hommes qu'elle désire :

'Moi je ne suis pas putain, dit-elle, je suis caissière et mère de famille divorcée. Je veux baiser pour le plaisir avec mes frères.' [...] Heberto se dégagea finalement de la femme quémandeuse de douceurs intimes qui, déçue ou vexée, traversa la rue pour se pointer à l'arrêt de bus en face, les bras croisés sur la poitrine, tournant son regard dans tous les sens sans attirer l'attention de personne. Femme folle de son corps au cerveau envahi par son prurit vaginal, qui ne pouvait donc penser qu'à ça. Femme seule qui mendiait le coït. Heberto fit deux pas vers Hermína qui le regardait en souriant ironiquement²⁰⁴.

L'insistance du narrateur à scruter la situation et le comportement de cette péripatéticienne obligée d'essuyer les humiliations des hommes qu'elle accoste en dit beaucoup. La phrase « *Moi je ne suis pas putain* » suggère que le personnage n'est pas une prostituée économique. Elle souffre peut-être d'une solitude affective due au triomphe de l'individualisme en cours dans les grandes agglomérations et qui empêche les gens de se rencontrer. Du reste, son assertion « *Je veux baiser avec mes frères pour le plaisir* » pourrait confirmer qu'elle est simplement mue par l'envie de faire une ou des rencontres lui permettant de passer du bon temps. Or, paradoxalement, sa quête amoureuse échoue bien que la ville dans laquelle elle vit grouille de monde. Un vocabulaire dépréciatif actualise le rejet et le mépris que lui témoignent les hommes qu'elle désire : « *femme quemmadeuse des douceurs intimes* », « [femme] *déçue ou vexée* », « *envahie par son prurit vaginal* », « *ne pouvait penser qu'à ça* »,

²⁰³ Ogien, Ruwen, *Le Corps et l'argent*, op. cit., p. 39.

²⁰⁴ Tchak, Sami, *Hermína*, op. cit., p. 199-200.

etc. Ainsi, ce champ sémantique de la solitude sentimentale indique les contradictions du libéralisme social dans les textes de Sami Tchak. Cela traduit l'état de crise mentale profonde dans lequel vit la majorité des actants habitant les grandes villes bien que celles-ci affichent un semblant de culture hédoniste. Il est impossible malgré tout d'établir des contacts intersubjectifs avec les autres. Gilles Lipovetsky a très bien décrit les ressorts anthropologiques de ces paradoxes à l'ère du libéralisme mondial. L'auteur français a parfaitement souligné l'atmosphère de vide qui définit la situation existentielle de l'être moderne, nonobstant l'abondance des biens et le sentiment de permissivité qui innervent la société de consommation :

Un nouveau stade de l'individualisme se met en place : le narcissisme désigne le surgissement d'un profil inédit de l'individu dans ses rapports avec lui-même et son corps, avec autrui, le monde et le temps, au moment où le « capitalisme » autoritaire cède le pas à un capitalisme hédoniste et permissif. L'âge d'or de l'individualisme, concurrentiel au niveau économique, sentimental au niveau domestique, révolutionnaire au niveau politique, prend fin, un individualisme pur se déploie, débarrassé des ultimes valeurs sociales et morales qui coexistaient encore avec le règne glorieux de l'homo œconomicus, de la famille, de la révolution et de l'art ; émancipée de tout encadrement transcendant, la sphère privée elle-même change de sens, livrée qu'elle est aux seuls désirs changeants des individus²⁰⁵.

Pour cet auteur, l'homme moderne est malgré lui plongé dans un vide existentiel car, vivant seul au milieu d'une plétore de possibilités que semble pourtant lui offrir le « *capitalisme hédoniste et permissif* ». En revanche, on constate que ce dernier traverse une véritable crise dans ses relations au monde et à lui-même. Tout - les choses et les êtres - paraît lui échapper malgré leur proximité sans précédent. On peut appeler cette situation faisant la promotion de l'individualisme le paradoxe du libéralisme mondial. Sami Tchak corrobore dans une certaine mesure le propos de Lipovetsky quand il évoque à travers la notion de « *solitude sexuelle* », la situation sentimentale apparemment précaire de beaucoup d'immigrés africains vivant en France. Certains d'entre eux sont obligés de partir « *dans les lieux de plaisirs tarifés²⁰⁶* » afin d'espérer établir des rapports corporels avec l'Autre :

Cette plus haute solitude est aussi liée à leur situation d'immigrés. Mais elle s'explique surtout par le fait qu'en France, il n'est pas facile, même pour certains Français, de nouer des relations avec des individus de l'autre sexe. C'est l'une des raisons pour lesquelles lorsque certains touristes arrivent dans les pays tropicaux, ils se comportent sexuellement comme s'ils voulaient rattraper le temps perdu, comme s'ils voulaient profiter de quelques jours de vacances pour faire ce qu'ils n'avaient pas eu l'occasion de faire durant des mois²⁰⁷.

²⁰⁵ Lipovetsky, Gilles, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, op. cit., p. 71-72.

²⁰⁶ Tchak, Sami, *La Sexualité féminine en Afrique*, op. cit., p. 211. Se reporter à la note infrapaginale n° 93.

²⁰⁷ *Idem.*, p. 211.

Ce que décrit Tchak, ce sont les contradictions culturelles des grandes capitales néolibérales qui prônent l'émancipation de l'individu afin que ce dernier accède pleinement au bonheur des sens. Cependant, derrière cette philosophie, se cachent la solitude de l'être et le triomphe de son vide existentiel. On constate la manifestation angoissante d'un rapport tensionnel qui s'institue entre l'individu et son corps, parce que celui-ci ne sait plus comment satisfaire ses désirs tant ils paraissent économiquement codés et rentabilisés. C'est exactement la même situation qui arrive au personnage tchakien précédemment évoqué, qui est obligé de supplier des amants pour l'aider à apaiser ses désirs sexuels. Ainsi son propre corps semble devenu son ennemi intime. Cette femme est disposée à subir les pires humiliations et même des sévices juste pour se sentir bien dans sa chair. Dès lors, c'est ce fort sentiment de dépossession de soi où l'être des personnages paraît réduit à la satisfaction de besoins sexuels de plus en plus pressants, qui nous a conduit à les désigner métonymiquement sous le paradigme de corps-sexe. Laquelle réalité corporelle possédée par les forces d'un désir devenu hystérique faute de trouver d'exutoire conspire à détruire l'intégrité sociale des actants.

Du reste, la situation dégradante dans laquelle vit la dame repoussée par Heberto est imputable à la nature de son corps-sexe qui ne supporte pas l'abstinence. L'expression de son désir n'est d'ailleurs pas en soi une mauvaise chose. Car elle a bien le droit de se prostituer pour les raisons qui lui conviennent. Toutefois sa psychologie intempérante la condamne à pratiquer une sexualité de l'extrême qui met son corps à la merci du désir masculin : elle court ainsi le risque d'être torturée. Du fait de ces besoins de jouissance qu'elle ne contrôle pas, sa sexualité a versé dans un sadomasochisme qui l'expose au pire. Par conséquent, les rapports qu'elle devrait pouvoir entretenir avec son corps ne peuvent que se traduire sous la forme d'une relation hystérique et mortifère.

Cependant, l'aspect le plus intrigant dans l'attitude de ces prostituées demeure le fait qu'elles s'offrent volontairement à la jouissance sadique des clients mâles. C'est le cas de Melinda dans *Filles de Mexico* qui avoue s'être « retrouvée à Mexico et surtout à faire ce [qu'elle fait], c'est-à-dire le strip-tease ou l'amour devant un public d'hommes, de femmes²⁰⁸ » non pas à cause de la misère matérielle, mais à cause de son corps hypersexualisé. À dire vrai, c'est plutôt le corps-sexe qui a choisi le métier de prostituée en lieu et place de Melinda. Dans ce contexte, à travers ses aveux glaçants, cette femme suggère qu'elle n'a plus de volonté : c'est son corps-sexe qui dicte la loi. En ce sens, elle ne paraît pas totalement responsable de sa situation, vu que c'est son corps-sexe qui détermine ses choix. Il nous convient d'apprécier dans la même logique les propos d'Éloïse Brezault qui fait valoir que chez Sami Tchak, « [l]es corps décident presque pour les personnages, un peu comme s'ils étaient une force vitale qui les dépasse²⁰⁹ ». En ce qui nous concerne, nous parlons plutôt d'agentivité

²⁰⁸ Tchak, Sami, *Filles de Mexico*, op. cit., p. 14.

²⁰⁹ Brezault, Éloïse, *Afrique, Paroles d'écrivains*, op. cit., p. 365.

du corps-sexe pour justement caractériser la singularité de cette catégorie de personnages dont la destinée diégétique est guidée par le pouvoir hypersexualisé de leur corps.

Dans la plupart des cas, le corps-sexe de la prostituée est directement rattaché à la violence de l'imaginaire de la mort. Tout se passe comme si la femme dont l'intégralité de l'être s'est échouée dans le règne absolu de la matière devenait un adjuvant de la mort. Sa présence ne peut qu'être appréhendée par ses amants comme une puissance portée par la contamination du mourir. On comprend alors pourquoi Djibril Nawo, un consommateur de sexe tarifé, croit apercevoir après avoir fait l'amour, à la place de Melinda, l'image menaçante d'un corps-cadavre : « [d]ans la lumière bleue, son corps m'apparut soudain comme une hallucination. Surtout qu'elle était figée là, son inertie, son apparent manque de vie, contrastant avec la violence des activités dont les échos sonores m'emplissaient la tête.²¹⁰ »

Dans cette perspective, le corps-prostituée devient l'agent métonymique d'un imaginaire sexuel de la violence configuré autour du paradigme de l'intempérance. Quand la chair décide à la place de la subjectivité de l'individu, le rapport de soi au corps de l'autre ne peut plus être que celui d'une relation toxique faite de souffrance, d'oppression et, en dernière instance, de destruction. Cependant, un corps-sexe doté de sa propre *agentivité* ne menace pas seulement le client mais aussi la personne qui en est « dotée », comme pour la prostituée Cécilia dans *Hermína* qui, prétextant son aversion pour la fellation, préfère subir corporellement les violences les plus inqualifiables de la part de ses clients, ces derniers étant bien résolus à assouvir leurs fantasmes sadiques. Et quand la mère et l'enfant subissent le même sadisme, on est enclin à croire que le corps-prostituée est véritablement un corps pour la souffrance. Ainsi, dans ce passage relatant les confidences perverses et criminelles d'un touriste :

« Le touriste ami qui a tué une gamine par deux vibromasseurs et le manche d'un balai, c'est moi. » Je n'étais pas obligé de le croire, de toutes les façons cela n'avait aucune importance, même s'il avait tenu, alors que la gamine Cécilia se lavait, à me montrer tous les vibromasseurs qu'il trimbalait lors de ses voyages. « Un peu de sadisme, c'est nécessaire », m'avait-il dit. Dans sa lancée, il m'apprit une chose qu'il refusa d'enregistrer : « Cécilia, je l'ai fait prendre par un chien dans la maison de sa mère, en présence de sa mère. Sa mère a participé, et je peux te dire que le chien s'est bien amusé avec les deux²¹¹. »

Dans ces conditions, le corps-prostituée se présente comme un corps apathique subissant la violence sadique du client. En ce sens, il est lui-même porteur d'un projet autodestructeur qui transcende la volonté de la personne qui se prostitue. C'est pourquoi la subjectivité des personnages féminins se prostituant est tout simplement annihilée par le triomphe d'une chair dotée de sa propre *agentivité* et dont l'imaginaire libidinal est celui d'une sexualité animale

²¹⁰ Tchak, Sami, *Filles de Mexico*, op. cit., p. 15.

²¹¹ Tchak, Sami, *Hermína*, op. cit., p. 136.

faite d'horreur et de souffrance. En aucun moment ces femmes ne s'opposent aux traitements inhumains et dégradants qui leurs sont infligés. Elles donnent plutôt l'impression d'être de simples machines destinées à faire jouir et à satisfaire les perversions masculines. En effet, la femme qui entretient quelque commerce charnel avec le client sadique est en position de tolérer la violence libidinale de ce dernier, que pourrait bien résumer la maxime que Lacan prête à Sade dans son « Kant avec Sade » : « *J'ai le droit de jouir de ton corps, peut me dire quiconque, et ce droit, je l'exercerai, sans qu'aucune limite m'arrête dans le caprice des exactions que j'ai le goût d'y assouvir*²¹². »

Quand ce n'est pas la puissance pornographique du corps-sexe qui entérine le devenir-pute de la femme chez Sami Tchak, c'est la psychologie même de l'héroïne qui s'en trouve agie par des images ayant trait à la perversion sexuelle. C'est ce que donne à lire l'extrait suivant du *Paradis des chiots* :

*Un jour, El Che m'a dit, je t'achète un cahier et des feutres, tout ce que tu as là, dans le ventre, ma toute gamine, tu vas le coucher, tu vas le dessiner, tu vas le faire pour moi, n'est-ce pas ? Je n'avais jusqu'alors jamais dessiné. Mais quand il m'a acheté le cahier et les feutres, ma main droite, elle n'a pas eu besoin de moi pour libérer sur les pages des images perverses. Des femmes au bec-de-lièvre qui s'envoyaient en l'air avec des éléphants, de gamines qui copulaient avec des phoques, des femmes à deux sexes [...] Oui, ma main ne pondait que ça, des femmes perverses posant leur derrière sur le nez de la morale. Je ne savais dessiner que ça, des femmes brûlant tout devant elles, laissant parler plus haut que le tonnerre leur chair insatiable*²¹³.

La vie psychique de cette jeune femme est celle d'un individu en proie à des images mentales obscènes. La perversion devient la référence de sa réalité sexuelle. Les passions pour une sexualité de l'excès semblent inscrites profondément dans son inconscient. Sont réunies à bien des égards les conditions pour ce personnage d'évoluer en libertine intempérante et appelée à se prostituer. Au demeurant, si elle en vient à se vendre sexuellement ce ne sera sans doute pas uniquement pour se faire de l'argent mais pour jouir de son corps. Chez elle, on pressent une certaine volonté de transgresser la morale puisqu'elle semble déjà choisir sa voie : elle ne sera pas une fille sage et studieuse mais une prostituée insatiable. Ici encore, c'est plutôt le corps-sexe qui détermine la trajectoire du personnage, comme en témoigne cette fameuse « *main droite* » indiquée dans le texte qui, dotée de sa propre *agentivité* s'amuse comme telle, à dessiner des scènes où des femmes s'adonnent allègrement à la débauche dans un décor mêlant les motifs animaliers et humains, en brouillant la frontière entre l'homme et l'animal. Au fond, la main possédée force Melinda à mettre au monde la réalité de ses fantasmes les plus violents. Il y a manifestement une volonté radicale de tout montrer. Ainsi, parce que le langage rationnel ne peut guère exprimer le « trop charnel », non pas par défaut

²¹² Lacan, Jacques. Cité par Juranville, Alain, *Lacan et la philosophie, op. cit.*, p. 261-262.

²¹³ Tchak, Sami, *Le Paradis des chiots, op. cit.*, p. 73.

de parole, mais par défaut d'un vocabulaire pour dire la violence innommable du désir sexuel porté à l'extrême, la main dotée de sa propre *agentivité* l'informe et l'esquisse par des images aux nombreuses possibilités d'interprétation, chacun étant en mesure de les déchiffrer selon sa sensibilité. Cela pour rappeler que le désir, en tant qu'énergie du dedans corporel, est fondamentalement du domaine de l'expérience intérieure, ce que soutient Georges Bataille. En effet, c'est bien du dedans que provient ce magma de plaisirs sadomasochiques. C'est ce que suggère le désir de cette jeune femme d'être frappée à mort afin de pouvoir en jouir : « *J'ai dit, Fonce les dents dedans, fonce les dents dedans. Tu veux que je te tue ? Mais tu veux ? je me suis levée, j'ai mal, mais, mais cette douleur que j'avais appelée de tous mes vœux, elle était lui en moi.*²¹⁴ » Tout se passe comme s'il y avait dans son corps la présence, au sens lacanien du terme, d'un « *fétiche [se posant] comme condition absolue du désir*²¹⁵ ». Au demeurant, le fétiche dans le corps-prostituée se transforme en une puissance qui opprime, oppresse, cause des hallucinations et à terme, « *fait franchir les seuils du réel*²¹⁶ ». Le fétiche constitue la valeur-jouissance que revêt le corps-sexe féminin appelée à transformer le client en sadique ou à le conforter en tant que tel, lequel doit assouvir les fantasmes de désorganisation corporelle de la prostituée jusque dans le délire et la mort.

Le propos suivant de Lacan consolide notre hypothèse, lorsqu'il fait valoir que « [...] *la relation à la Chose comme chose ne dépend pas de l'homme, et n'est pas « constitué » par la subjectivité. La Chose n'est pas l'objet. La relation doit être introduite par la chose elle-même, qui pose l'homme devant elle.*²¹⁷ » On retrouve dans notre corpus une disposition imaginaire identique dans le traitement grotesque de la prostitution. Au fond, cette considération lacanienne de la « Chose » n'est pas loin de ressembler au pouvoir de l'*evus* qu'on rencontre chez l'ethnie Fang du Gabon :

*L'evus est une puissance sortie de la forêt et entrée dans la civilisation villageoise dans le sexe d'une femme trop curieuse, voulant connaître le secret de la valeur de son mari. Evus arrive au village et introduit la désorganisation de la vie villageoise, tellement il a faim. Sa faim est insatiable, il lui faut manger, Evus mange tout. Les hommes, les bêtes. Il introduit l'ordre de la forêt, c'est-à-dire l'ordre de la sauvagerie,*²¹⁸.

D'un point de vue anthropologique, l'*evus* symbolise, au sens marxien du terme, la puissance perverse de la *valeur* introduite dans l'imaginaire culturel postcolonial par le biais de la globalisation mondiale. Il est l'équivalent du pouvoir du capitalisme venu se nicher dans les corps des hommes et des femmes pour mieux façonner leur psychologie qui se trouve dès

²¹⁴ *Ibid.*, p. 99.

²¹⁵ Lacan, Jacques. Cité par Juranville, Alain, *Lacan et la philosophie, op. cit.*, p. 259.

²¹⁶ Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial, op. cit.*, p. 20.

²¹⁷ Lacan, Jacques. Cité par Juranville, Alain, *Lacan et la philosophie, op. cit.*, p. 217-218.

²¹⁸ Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial, op. cit.*, p. 239. L'*evus* est également connu au Gabon sous l'appellation d'*Akargha* (on prononce *Akarra*).

lors guidée par les lois de la grande société de consommation néolibérale²¹⁹, où la jouissance permanente des valeurs du marché²²⁰ est affichée comme une condition d'accès au bonheur individuel et/ou collectif. Somme toute, l'*evus* c'est aussi cette puissance qui, inscrite dans l'imaginaire et l'inconscient des personnages, les condamne à vivre sur le mode absolu de l'apparence, du paraître, du charnel, etc. Il devient alors possible d'interpréter métaphoriquement cette configuration particulière de l'imaginaire comme tributaire d'une socialité qui marque le triomphe de la sensorialité et des pulsions sur la raison. Ainsi, pour parler avec un autre langage, nommément celui de Joseph Tonda, on dira que l'*evus*, une fois qu'il entre « *dans des complicités perverses avec la valeur et sa représentation paradigmatique, [qu'est] l'argent*²²¹ », introduit littéralement les individus dans un monde où la jouissance du corps se pose comme la seule préoccupation quotidienne de l'être. Cet état fait advenir dans la société du roman « [...] *une violence dans laquelle les figures de l'imaginaires relèvent aussi bien du Réel que de la réalité ; une violence où le masque du visage censé civiliser le Réel monstrueux de la chair tombe bien plus souvent parce qu'il se confond véritablement à la Chose, à la bête*²²² ». Cette exultation favorise une libération sexuelle de coloration sadienne chez les personnages, le corps-prostituée se muant en chose-fétiche pour assouvir le désir débordant du client mâle.

C'est ce qui se produit lors de la rencontre entre la prostituée Yeldara et Martin Mouyabas dans *L'Anté-peuple* de Sony Labou Tansi. En effet, se sachant possédée par l'*evus*, la prostituée répond mystérieusement au client qui voudrait faire connaissance qu'elle n'est qu'un corps-objet travaillé par la force sauvage et bestiale de la « Chose ». En conséquence, son individualité cesse soudainement de signifier pour les autres :

Je veux qu'on fasse connaissance maintenant, dit Mouyabas. – Je ne parle jamais de moi, dit Yealdara. – Pourquoi ? – Ce corps-là avait droit à l'amour, à la paix, au bonheur, à la vie. J'y croyais comme on croit en Dieu. Il m'a échappé. Tout m'a échappé. Vous ne pouvez pas comprendre ce langage. Parce que vous êtes de l'autre côté des choses. Vous êtes un habitant de l'intérieur ; nous, on habite l'extérieur de la vie. – Je peux vous aimer comme on n'a jamais aimé une femme, dit Mouyabas. – À quoi voulez-vous que ça serve ? Toute ma vie est maintenant

²¹⁹ Pour plus de compréhension sur les formes d'existences qu'induisent le concept de « néolibéralisme », se référer à Dardot, Pierre et Laval, Christian, *La Nouvelle Raison du monde. Essai sur la société néolibérale*, Coll. « Cahiers libres », Paris, La Découverte, 2009.

²²⁰ Le propos suivant de Pierre Bergounioux explicite l'image de l'individu dans nos sociétés globalisées, comme si les humains n'étaient plus que des automates du plaisir sensoriel, comme si la vie n'avait plus d'autres perspectives que celle de jouir. C'est du moins ce que donne à entendre Bergounioux dans son article intitulé « De la littérature à la marchandise » : « *Conditionnés de la plante des pieds à la pointe des cheveux par les multinationales de la bouffe et des fringues, de la musique en boîte et de l'électronique, vecteurs de logos, de stigmates corporels, acquis au langage cynique, ordurier du sous-prolétariat intellectuel que les groupes financiers ont placé aux créneaux des médias, les innocents d'aujourd'hui construisent une identité autre, aliénée, à peu près entièrement réifiée.* », (Bergounioux, Pierre, « De la littérature à la marchandise », in *Le Débat* n° 135, Paris, Gallimard, 2005. Cité par Dufour, Dany-Robert, *Le Divin Marché, op. cit.*, p. 19).

²²¹ Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial, op. cit.*, p. 239.

²²² *Ibid.*, p. 238.

*hors de moi. Elle vadrouille. Elle me cherche. Ce corps que vous voyez, ce corps qui couche avec vous, ce corps de la honte, ce corps de la nausée, c'est le travail d'un monde où ma place a été tuée [...] – Je suis le corps d'au moins vingt personnes. Des morts et des vivants. Je suis une vilaine somme de folies, de raisons, d'angoisses*²²³.

Dans ces lignes, Yealdara décrit la situation qui la condamne à être sadique vis-à-vis d'elle-même dans le supplice de la prostitution. En effet, le monde des intempérants dans lequel elle vit est dominé par la puissance de l'*evus*, c'est-à-dire de la valeur d'usage attachée au système capitaliste, qui attribue à son corps-sexe des qualités érotiques appelées à combler le besoin de jouissance du client intempérant. Il est intéressant de souligner le parallèle entre la présence prédominante dans la société de la valeur de l'argent octroyant le pouvoir de jouissance absolu aux dictateurs sonyens et la souffrance psychique de la prostituée devenue, paraît-il, une chose immonde qui a perdu toute possibilité de faire signe. Or si l'on s'en tient au commentaire de Todorov au sujet du livre de Saint Augustin intitulé *De la dialectique*, lequel reconnaît volontiers que « *signifier, c'est extérioriser*²²⁴ », on doit admettre que le fait que Yealdara parle de son corps comme d'une vulgaire chose qui n'est déjà plus tout à fait elle suggère l'incommensurable malaise qui est le sien. On peut inférer qu'elle vit cette division entre son corps-sexe et son être comme une expérience traumatisante : elle ne peut plus extérioriser ses qualités d'être. Conséquemment, celles-ci ne peuvent plus être perçues ni reconnues par l'altérité.

Dès lors, le client Martin Mouyabas puisqu'il dispose du corps-sexe de la prostituée, doit s'en contenter pour jouir au lieu de vouloir l'impossible : l'amour. Pour aimer, il faut accepter la loi de la castration qui limite la force impétueuse du désir et oblige à faire l'expérience phénoménologique de l'autre. Ce n'est pas le cas de cet intempérant. En envahissant son monde et celui de ses semblables, la puissance de l'*evus* empêche toute possibilité de faire lien et civilisation. Il devient impossible pour les individus de se rapprocher pacifiquement et de s'aimer, étant donné que leur « être-ensemble » ne repose plus sur aucune loi civile. La demande d'amour formulée par Martin Mouyabas à l'endroit de la prostituée est par conséquent infondée et irréaliste. Car le corps ne trouve sa valeur que dans un devoir jouir soumis qu'il est à « *l'impératif de la jouissance*²²⁵ ». La condition de Yealdara la voue à vivre en corps-prostituée déterminé par la bestialité sexuelle inhérente à la psychologie des mâles qui ne conçoivent le corps des femmes que « *comme un rôti de porc que l'on doit [manger] pour apaiser sa faim*²²⁶ ». En raison de l'intempérance pathologique des personnages masculins sonyens, les femmes sont condamnées à l'unique « destin » de leur

²²³ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, op. cit., p. 190-191.

²²⁴ Todorov, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 40.

²²⁵ Lacan, Jacques, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 10.

²²⁶ Kant, Emmanuel, *Leçons d'éthique*. Cité par Ogien, Ruwen, *Le Corps et l'argent*, op. cit., p. 44.

réalité corporelle. On est enclin à donner raison à Platon lequel affirme dans le *Philèbe* que « [l']ignorance, en effet, dans les personnes puissantes, est odieuse et honteuse, parce qu'elle est nuisible aux autres, elle et tout ce qui en porte la ressemblance²²⁷ ». La souffrance psychique de Yealdera est l'expression d'une sexualité hors contrôle et sauvage, délivrant un message pornographique aux clients mâles du genre : « [u]n corps, cela se jouit²²⁸ » et notamment un corps-prostituée car il échappe à la censure du tabou. Dès lors, les personnages vidés de leur subjectivité perdent tout moyen de transcender le corps dans la mesure où leur capacité de signifier a été suspendue dans l'inertie de la chair. Le dommage semble irrémédiable pour l'individu intempérant, comme le martèle à juste titre Saint Augustin, « [l]e signe est une chose qui nous fait penser à quelque chose au-delà de l'impression que la chose même fait sur nos sens²²⁹ ».

C'est dans une perspective semblable que nous allons maintenant examiner la séduction exercée sur les hommes par le corps-sexe féminin.

Cette représentation du féminin fait du corps-sexe un vecteur de la violence charnelle et constitue une menace pour l'économie libidinale des soupirants mâles.

II.5. La Violence du corps-sexe : une puissance qui fabrique les coups de foudre amoureux

Ce dernier point de notre chapitre a pour enjeu d'examiner la déchéance du personnage masculin en présence de la foudroyante beauté des femmes. C'est une redoutable menace pour les nombreux mâles qui croisent le chemin de ces « femmes fatales », lesquelles possèdent un grand pouvoir de fascination, d'éblouissement et de séduction. Il existe un lien puissant entre le pouvoir de séduction des personnages féminins et la frénésie du *vertige de la perte de soi*²³⁰ qui alimente la psychologie des mâles : le corps-sexe des femmes agit en tant que signe liminal de l'excès charnel, comme s'il devait en dernière instance jouer métonymiquement le jeu du simulacre d'un désir absolu de jouissance saisi dans un « *univers social énérvé*²³¹ » par la violence des sexualités sans limites. L'image péjorative des hommes de notre corpus à l'égard de la séduction féminine n'est pas sans

²²⁷ Platon, *Philèbe*, *op. cit.*, p. 83.

²²⁸ Lacan, Jacques. Cité par Juranville, Alain, *Lacan et la philosophie*, *op. cit.*, p. 224.

²²⁹ Augustin, Saint, *De la dialectique*. Cité par Todorov, Tzvetan, *Théories du symbole*, *op. cit.*, p. 39.

²³⁰ Nous soulignons cette expression pour signifier au lecteur la raison d'être principale de la crainte du corps-sexe par les hommes dans notre corpus. Les actants masculins craignent d'être séduits par un objet dont ils ne maîtrisent pas les propriétés d'être. À cet effet, les femmes inversent la dialectique de la séduction puisque, finalement, ce ne sont plus elles qui sont séduites par les hommes, mais bien l'inverse, en les appâtant avec un corps hypersexualisé. C'est ce qui selon nous génère le vertige masculin qui se manifeste, faut-il le rappeler, par une peur pathologique de disparaître dans les gouffres béants de la chair déchaînée.

²³¹ Baudrillard, Jean, *De la séduction*, Paris, Éditions Galilée, 1979, p. 11.

accointance avec une certaine *épistémè* mythologique occidentale, laquelle rattache ce paradigme au maléfique, au monstrueux, voire au diabolique. C'est tout moins ce que pointe Jean Baudrillard dans son analyse de la séduction :

Or la séduction n'est jamais de l'ordre de la nature, mais de celui de l'artifice – jamais de l'ordre de l'énergie, mais celui du signe et du rituel. C'est pourquoi tous les grands systèmes de production et d'interprétation n'ont cessé de l'exclure du champ conceptuel – heureusement pour elle, car c'est de l'extérieur, du fond de cette dérélition qu'elle continue de les hanter et de les menacer d'effondrement. Toujours la séduction veille à détruire l'ordre de Dieu, fût-il devenu celui de la production ou du désir. Pour toutes les orthodoxies elle continue d'être le maléfice et l'artifice, une magie noire de détournement de toutes les vérités, une conjuration de signes, une exaltation des signes dans leur usage maléfique. Tout discours est menacé par cette soudaine réversibilité ou absorption dans ses propres signes, sans trace de sens. C'est pourquoi toutes les disciplines, qui ont pour axiome la cohérence et la finalité de leur discours, ne peuvent que l'exorciser²³².

Dans ces conditions, la séduction est favorable aux femmes dans la mesure où elle traduit la possibilité même de leur soustraction « à la structure phallogratique²³³ ». Remarquons par ailleurs que les mouvements féministes actuels dans leur contestation de l'hégémonie masculine, revendiquent souvent, à juste raison d'ailleurs, le pouvoir qui leur permettrait d'investir un champ important de leur humanité. Elles exigent entre autres - le droit d'user de leur corps à leur convenance, le droit à la parole et à l'écriture de soi, et partant, le respect de la différence qui favorise une certaine « *spécificité de désir et de jouissance*²³⁴ » ; en revanche, jamais, elles ne revendiquent le droit à « la séduction », ces femmes « *en ont honte comme d'une mise en scène artificielle de leur corps, comme d'un destin de vassalité et de prostitution*²³⁵ ». Cependant, si l'on en croit Baudrillard, les féministes gagneraient à reconsidérer l'épistémologie de la séduction, afin de déjouer le risque de passer à côté de l'essentiel et du fondamental car généralement, « [e]lles ne comprennent pas que la séduction représente la maîtrise de l'univers symbolique, alors que le pouvoir ne représente que la maîtrise de l'univers réel. La souveraineté de la séduction est sans commune mesure avec la détention du pouvoir politique ou sexuel²³⁶ ». Pour lui, en effet, l'appréhension de « la réalité-humaine²³⁷ » ne se fait que par le biais de l'univers symbolique qui lui-même est adossé aux structures de l'imaginaire. Ainsi, l'humain ne peut avoir d'emprise sur le réel qu'en passant par le concours régulateur de l'imagination qui influe sur le sens qu'il attribue à la manifestation des phénomènes. Dans ce contexte, toute personne qui a la maîtrise de l'univers symbolique possède en principe les clés de sa propre détermination dans le réel.

²³² *Ibid.*, p. 10.

²³³ *Ibid.*, p. 19.

²³⁴ *Ibidem.*, p. 19.

²³⁵ *Ibidem.*, p. 19.

²³⁶ *Ibidem.*, p. 19.

²³⁷ Sartre, Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1995, p. 13.

Notre étude sur la séduction féminine étant orientée dans cette direction, l'enjeu principal consiste à montrer que l'emprise qu'exerce les femmes sur les hommes vise à subvertir le destin corporel dans lequel le système phallogratique les avait condamnées. Dans un mouvement de renversement paradigmatique, les femmes se servent de la souveraineté de leur corps-sexe pour reconfigurer le destin social masculin.

Les héroïnes de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak semblent avoir compris cette « *souveraineté de la séduction* » : c'est pourquoi elles en usent avec une technique incomparable. Du reste, le corps-sexe méduse les soupirants pour finalement les introduire, à cause du *vertige de la perte*, dans « *un univers où le féminin n'est pas ce qui s'oppose au masculin, mais ce qui séduit le masculin*²³⁸ ». Même s'il est indéniable que les mâles intempérants recherchent la jouissance sensorielle, ils craignent néanmoins, comme nous allons le voir, d'« *entrés définitivement dans un destin anatomique, dans l'anatomie comme destin*²³⁹ ».

Cette analyse qui appréhende le corps-sexe féminin comme un dispositif sexuel produisant des « coups de foudre » amoureux nous est suggérée par Joseph Tonda dans *L'Impérialisme postcolonial*. Après avoir étudié l'épistémè de la maladie du sida en Afrique centrale, l'auteur conclut que, dans l'imaginaire de nombreuses populations gabonaises et congolaises, le corps de l'individu atteint de cette maladie serait assimilé à « *un corps-bombe, un corps-mort, autrement dit, un corps métonymiquement conçu comme un corps qui tue, à l'exemple de la foudre*²⁴⁰ ». Car, pour beaucoup d'Africains, il est perçu comme un corps-cadavre en puissance. Dans cette même veine, il convient d'apprécier les propos suivants, d'un pessimisme tragiquement radical, proférés par « *les rues camerounaises* », et dont Patrice Nganang se fait le porte-parole : « *il n'y a pas de futur en Afrique ! Se cacher dans l'amour ? Dans le coït ? Dans notre surprise, nous contemporain du sida, avons découvert que même la baise est porteuse de mort : avec le sida, c'est l'amour qui tue*²⁴¹ ». Le « *corps sidéen* » devient le symbole social révélateur de la psychologie libertine de l'homme ou de la femme qui, malgré les risques d'être contaminé, a tout de même résolu, à cause de son intempérance, de pratiquer des coïts non protégés avec des inconnus. Ces pratiques sexuelles à risques sont à rapprocher de la mouvance globale des sexualités néolibérales qualifiées d'extrême :

Au cours des années 2000, au Gabon, le complexe éblouissant formé par les imaginaires du Sida, du corps-mort, du corps-sexe, du corps-désir est matérialisé socialement et symboliquement par l'éblouissant corps-sexe des tuées-tuées, un « genre » particulier de prostituées qui surgit entre 2004 et 2005, et qui sont représentées comme donneuses de mort parce qu'elles se livrent à une sexualité

²³⁸ Baudrillard, Jean, *De la séduction*, op. cit., p. 18.

²³⁹ *Ibid.*, p. 21.

²⁴⁰ Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial*, op. cit., p. 89.

²⁴¹ Nganang, Patrice, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, op. cit., p. 147.

de l'extrême ou à « haut débit », c'est-à-dire, une sexualité caractéristique de la globalisation, où les références relèvent du monde d'Internet et des nouvelles technologies de la communication, sans pour autant exclure les références du monde de l'atome, de la bombe et aussi monde de l'électricité, car ces femmes seront également désignées sous le nom de « multiprises »²⁴².

L'avènement de cette nouvelle figure de la prostituée au sein de la société gabonaise dont le corps-sexe entretient des rapports intimes avec la culture de l'extrême, telle que l'a analysée Patrick Baudry sous l'occurrence du « *corps extrême* », est directement rattachable au contexte culturel de la globalisation. C'est ce que propose Joseph Tonda avec sa théorie de la « *foudre* » corporelle. D'après cet auteur, l'impérialisme postcolonial fabriquerait des corps-sexes ou des canons²⁴³ sexuels dont la fonction serait de hanter l'imaginaire des hommes et des femmes, en vue de les conduire au seuil de la jouissance.

Tel est, par exemple, le cas de l'image du corps-sexe de la chanteuse américaine Nicki Minaj qui « *transporte sur des territoires hétérotopiques de l'imaginaire, autrement dit, sur les seuils de la libido. Car, pour les femmes comme pour les hommes, Nicki Minaj est, comme beaucoup de 'stars', une bombe sexuelle, un canon, objet de coups de foudre, et donc de transes*²⁴⁴ ». Si pour exprimer le pouvoir de fascination qu'exercent les corps-sexes féminins sur les héros masculins, nous nous sommes permis cette brève incursion dans « *l'anthropologie des éblouissements* » élaborée par Joseph Tonda, c'est que nous voulions accréditer l'idée que le corps-sexe chez Sony Labou Tansi et chez Sami Tchak constitue une véritable « *figure des obsessions, des possessions, des oppressions, des hantises*²⁴⁵ » pour leurs personnages intempérants masculins. Les sexualités de l'extrême auxquelles sont soumis leurs héros rendent compte de la singularité « *d'un lien social devenu non seulement électrique, mais aussi et surtout nucléaire et atomique, dans tous les sens de ces expressions*²⁴⁶ ». Pour mieux comprendre la dynamique littéraire d'un tel imaginaire, il suffit d'évoquer la situation honteuse dans laquelle se trouve Monsieur l'Abbé dans *La Vie et demie*,

²⁴² *Ibid.*, p. 89.

²⁴³ On songe à l'analyse proposée par Guy Debord au sujet de la « *vedette* » au sein de la « *société du spectacle* ». Debord, Guy, *La Société du Spectacle*, Coll. « Folio Essais », Paris, Gallimard, [1967] 2018, p. 55. « *En concentrant en elle l'image d'un rôle possible, la vedette, la représentation spectaculaire de l'homme vivant, concentre donc cette banalité. La condition de vedette est la spécialisation du vécu apparent, l'objet de l'intensification à la vie apparente sans profondeur, qui doit compenser l'émiettement des spécialisations productives effectivement vécues. Les vedettes existent pour figurer des types variés de styles de vie et de styles de compréhension de la société, libre de s'exercer globalement.* » On peut rapprocher cette notion de vedette et le rôle joué par les personnages sonyens et tchakiens remplissant la même fonction. Eux aussi figurent d'une certaine façon le style de vie intempérant de leur société, qui est du reste basé sur le règne de la surface et de l'apparence corporelle comme seul destin.

²⁴⁴ Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial*, op. cit., p. 132.

²⁴⁵ *Ibidem.*, p. 132.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 139.

en proie à de terribles hallucinations depuis le malheureux jour où il a croisé le chemin de l'énigmatique Chaïdana :

Monsieur l'Abbé avait répété le nom [Chaïdana] plusieurs fois. Machinalement. Il revit la jeune face pleine de vie et de mystère. Le premier jour, il avait cru que la Sainte Mère du Galiléen lui était apparue. Pour se rassurer, il avait crié presque : « Il n'y aura jamais de Vierge noire. Non. Jamais de Sainte Vierge noire. » Trente ans. Elle devait avoir trente ans. Trente ans de corps. Mais un corps de vingt ans. Un sang fougueux, farouche, prenant. Le corps semblait déborder par endroits dans des formes crues, et l'harmonie des traits, dans la féroce rondeur des lignes. Les seins techniquement fermes, le menton sensuel, brutal, fauve. C'était en gros une fête – la fête des traits, sous la tempête des lignes²⁴⁷.

Le corps-sexe de Chaïdana apparaît comme une véritable machine à fabriquer des vertiges amoureux ; elle devient le spectre menaçant d'un imaginaire de la violence sexuelle. Il a suffi d'un simplement regard pour que Monsieur l'Abbé, dans une impuissance totale, voit son identité se dissoudre dans une passion amoureuse infernale. Il est pétrifié devant la chair dévorante de cette femme. Pascal Quignard souligne que les héros de la mythologie grecque étaient eux aussi soumis à l'interdiction de croiser le regard enchanteur des déesses, de peur de succomber dans les flammes ravageuses du désir. L'attitude du héros pour se soustraire à cette impasse était alors de « confier son regard à un détour qui arrache au face à face médusé et mortel avec ce qui n'a pas de nom²⁴⁸ », la structure présentative « ce qui n'a pas de nom » désignant au sens métaphorique l'expérience la plus indicible, c'est-à-dire la mort. En effet, la confrontation directe de l'homme avec le regard enfiévré des déesses hante, oppresse et éblouit. On en arrive ainsi au « délire » de la fascination (étymologiquement désigne le fait de jeter un sort) lequel signifie exactement ceci : « [...] celui qui voit ne peut plus détacher son regard. Dans le face à face frontal, dans le monde humain aussi bien que dans le monde animal, la mort pétrifie²⁴⁹ ». Cependant, il faut bien admettre que tout le monde n'est pas Narcisse ni Orphée pour défier gaillardement « le vampire féminin²⁵⁰ » sans se perdre soi-même. C'est ce qui arrive très exactement au personnage de Sony Labou Tansi, lequel assiste, médusé, à son devenir-animal depuis qu'il a regardé le corps hypersexualisé de Chaïdana :

À trois heures du matin, il [Monsieur l'Abbé] quitta son lit au nom du Père et du Fils... et alla dans le jardin. La lune. La fraîcheur. Les ombres. Les parfums. Le monde entier. Tout était plein de cette fille et sa passion se réveilla comme une bête sauvage qui se mit à écrouler son intérieur. Les choses devenaient liquides et tanguaient dans son être. Un ouragan de corps de femme amassa de gros nuages de peur au fond de son être. Ses pas le tirèrent vers le bas de la colline. Il essaya de leur résister, mais c'étaient des fous, ivres de chair et de sang²⁵¹.

²⁴⁷ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 104.

²⁴⁸ Quignard, Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, op. cit., p. 118.

²⁴⁹ *Ibidem.*, p. 118.

²⁵⁰ Picard, Michel, *La Littérature et la mort*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 104.

²⁵¹ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 110-111.

Le caractère péjoratif de la séduction féminine transparaît dans le champ sémantique suivant : « *Les ombres* », « *une bête sauvage qui se mit à écrouler son intérieur* », « *Les choses devenaient liquides* », « *ivre de chair et de sang* », etc. Ces expressions forment un réseau sémantique, celui de la chute du personnage ; il répond à un agencement grammatical proche de la prosopopée où les éléments de la nature tels que « *la colline* », « *la lune* », « *l'ouragan* » se mêlent à la chair féminine, d'autant que le corps-sexe féminin renvoie au vampire en tant qu'image du désir dans ce qu'il a de plus sauvage, de plus féroce, voire de plus monstrueux et diabolique. Ainsi la femme sonyenne est-elle « suprasensible ». C'est à cause du maléfique corps-sexe de l'ogresse Chaïdana que Monsieur l'Abbé voit tout s'effondrer autour de lui. Cependant, ce qui attire notre attention dans la séduction qu'exerce le personnage féminin sonyen, c'est que son corps-sexe ne séduit pas les hommes pour leur garantir le coït mais pour le plaisir souverain de séduire, les forçant à vivre dans le simulacre du « *règne des apparences*²⁵² » en tant que seule réalité fondamentale dans laquelle ils avaient relégué le principe féminin.

Dans ce cas de figure, la femme possède le monopole absolu du pouvoir de séduction. Ce qui oblige les hommes à vivre à leur tour une existence profondément corporelle. Dès lors que la femme cesse d'être l'objet d'une séduction masculine, elle devient la Séduction en personne. Aussi, tous ceux qui ont regardé la nudité interdite de cette Mami Wata²⁵³ (allusion à Chaïdana) ont-ils vu leur corps devenir littéralement fou et s'emballer. Parce qu'il est fondamentalement un corps-seuil et un corps-limite, le corps-sexe féminin fait vivre à tous les mâles une libido incontrôlée. Comme une machine, il produit des obsessions, des fascinations sexuelles, des coups de foudre amoureux qui finissent par consumer, tels des brasiers géants, l'hégémonie du dispositif phallocratique : les hommes n'ont plus d'emprise sur le corps des femmes et encore moins sur leur destinée sexuelle.

²⁵² Baudrillard, Jean, *De la séduction*, op. cit., p. 19.

²⁵³ Dans la mythologie bantoue, Mami Wata représente un être anthropomorphe féminin à la fois blanc et noir séjournant dans les eaux profondes. Son existence hybride est enrobée dans une dialectique de l'attraction-répulsion. La légende raconte qu'il vaut mieux pour un humain de ne pas croiser le regard lumineux, aveuglant, séduisant, éblouissant de cet Esprit des eaux. On dit également qu'une personne qui aurait la chance de la surprendre dans la forêt, assise sur un caillou au bord de l'eau en train de se peigner les cheveux, pourrait alors émettre un bruit pour faire fuir la sirène et ainsi ramasser un cheveu, ou un autre objet utilisé par elle (miroir, peigne, etc.), et que ce cheveu ou cet objet le rendrait riche. Dans cette perspective, Mami Wata est associée à la valeur capitaliste de l'argent. Elle est, pour reprendre l'expression de Joseph Tonda, une « *figure phénoménale de la valeur et de la puissance à la fois blanche et noire* » (Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial*, op. cit., p. 23). Au fond, « *Mami Wata met en exergue la relation entre la puissance blanche et la puissance animale par le bas de son corps qui est celui d'un poisson* » (*Ibid.*, p. 12). Retenons qu'il existe plusieurs versions de son histoire. Celle que nous avons présentée émane de nos souvenirs d'enfance, lorsqu'au village, assis le soir autour d'un feu, bercé par la lumière suave de la lune ronde, notre mère Mâ Kéki, nous contait Mami Wata à mes frères et à moi, avec la dextérité verbale ainsi que la richesse des images propres à la mémoire collective des habitants des régions forestières.

Les personnages féminins de Sami Tchak ne dérogent pas à cette règle. Leur corps-sexe est décrit comme une bombe de nature à faire exploser sexuellement le corps masculin, à l'image du portrait croqué par ce journal gabonais :

Messieurs, ne touchez pas ! Poitrine aguichante, seins qui pointe comme des obus, lolos qui tournent la tête... danger ! La « botte » vient d'Ouganda, mais elle est à la mode un peu partout, de Kinshasa à Tunis, de Libreville à Maputo. Les criminels se servent de nanas aux seins palpitants pour endormir les victimes. Simple comme bonjour ! Les nanas mettent les lolos sous le nez des victimes. En inhalant les effluves au chloroforme, le tour est joué. Les hommes étant KO, il suffit de les dépouiller et les abandonner. Pourquoi en parler ? Parce qu'il y a un phénomène de seins provocateur dans la cité²⁵⁴.

On retrouve un imaginaire similaire dans l'œuvre romanesque de Sami Tchak. En effet, ce qui caractérise fondamentalement la femme tchakienne, c'est, tout comme la Mami Wata²⁵⁵ des Africains, son attirance pour les sexualités obscènes. Son corps-sexe est très exactement vécu par les mâles comme « *l'agent [de leur] tourment²⁵⁶* », pour reprendre la formule d'Alain Juranville. C'est du moins ce qu'atteste le passage ci-après, extrait du roman *Hermina* :

Heberto n'avait pas cherché à revoir Mira Garcia, même si chaque nuit, le détail était revenu dans ses rêves : « Elle n'avait pas de slip. » La revoir lui semblait dangereux dans la mesure où il pouvait devenir prisonnier de son petit corps. Il n'avait pas voulu jouer avec le feu de ce petit corps. Pourtant, il pensait souvent à elle, regardait dans le vide comme si elle allait apparaître miraculeusement avec sa petite robe noire, avec le gros détail : « Elle n'avait pas de slip »²⁵⁷.

Dans un tel contexte, une dynamique de la violence inscrite dans les rapports sexuels lie les hommes et les femmes. Ce que redoute Heberto, c'est de perdre le contrôle de lui-même en présence de la redoutable séductrice Mira Garcia. Ce faisant, Heberto est possédé par l'image corporelle de cette femme, chargée d'un pouvoir érotique qui excite et animalise l'homme en le plongeant dans le rêve délirant de jouissances illimitées. Il lui est alors difficile de séparer l'image de cette femme de la réalité, étant donné qu'« *ici l'image fait jouir car elle est faite chair, et qu'inversement la chair est faite image²⁵⁸* ». Tout au long de sa trajectoire diégétique,

²⁵⁴ La Griffe, n° 512, 21 septembre 2012. Cité par Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial*, op. cit., p. 113-114.

²⁵⁵ D'après Joseph Tonda, « [...] Mami Wata dans certaines de ses versions associe son imaginaire à celui de la sexualité perverse et du commerce du sexe. Plus grave encore, et toujours dans son ambivalence, la figure de Mami Wata signifie l'interdiction de la polygamie, c'est-à-dire l'interdiction à la fois chrétienne et bourgeoise occidentale qui fut au principe du drame des royautés Kongo, par exemple. Nous avons suggéré plus haut que Mami Wata était une transfiguration de la Vierge Marie. Nous trouvons dans ce qui vient d'être dit le principe caché de l'identité de la vierge et de Mami Wata : des significations imaginaires sociales du Souverain moderne qui ont en commun de représenter la contradiction interne à la norme chrétienne/capitaliste de consommation/consumation du corps-sexe : la virginité de la Sainte Vierge étant le pendant structural du commerce sexuel de la prostituée Mami Wata » (Tonda, Joseph, *Le Souverain moderne*, op. cit., p. 219-220).

²⁵⁶ Juranville, Alain, *Lacan et la philosophie*, op. cit., p. 209.

²⁵⁷ Tchak, Sami, *Hermina*, op. cit., p. 206.

²⁵⁸ Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial*, op. cit., p. 227.

ce personnage est oppressé par la beauté d'Hermina. Faute de pouvoir posséder cette femme, il mène une existence misérable et déçoit. S'il est impossible d'apprivoiser le corps-sexe féminin, et encore moins de le domestiquer, c'est parce qu'il est mu par une si grande voracité au point qu'aucun homme n'est à même de l'affronter, *a fortiori* de la tempérer. Heberto se transforme alors en « *sujet automate* » perdu dans le délire hallucinant du désir de jouissance, pour reprendre la formule de Marx²⁵⁹.

L'histoire d'El Che dans le roman *Le Paradis des chiots* fournit une pièce à conviction de plus dans le procès que les hommes intentent contre les séductions exercées sur eux par les personnages féminins. Ainsi, « *scellé par l'anatomie*²⁶⁰ » de Lidia, du reste épouse de son aîné, El Che fait malgré lui l'expérience terrifiante du vampirisme de la femme :

*On toquait toujours à ma porte. Je me levai et ouvris la porte. C'était Lidia, dans une moullante robe de nuit en soie. Il émanait de son corps une fragrance capiteuse. Elle ne prononça pas un mot, elle se dévêtit sous la lumière crue de l'ampoule fixée au plafond et alla dans mon lit se coucher sur le dos. Elle s'offrit sans la moindre émotion, elle demeura froide sous moi, si froide. Elle resta juste quinze minutes, le temps que je me délivre en elle*²⁶¹.

L'offrande aguichante de Lidia « oblige » cet homme à coucher avec celle qui est pourtant la femme de son frère. De cette union naîtra une jeune fille que le malheureux El Che n'aura même pas l'occasion de connaître puisqu'il sera chassé de la maison et vivra avec ce traumatisme reclus dans les ombres de sa mémoire. Ce qui taraude El Che, ce n'est pas tant la faute qu'il a commise en couchant avec la femme de son aîné mais que la sexualité somme toute révolutionnaire de Lidia échappe à son entendement phallique.

Ainsi entendu, Lidia pratique une sexualité post-phallique et, en cela, profondément « sadique ». Le fait qu'El Che fustige la froideur cadavérique de cette femme dans le coït laisse supposer que celle-ci a sacrifié la possibilité de tout plaisir contre le maléfice de la séduction. On assiste de la sorte à une rupture des codes traditionnels de la séduction (robes affriolantes pour appâter l'homme, etc.) matérialisée par la rupture de communication entre les amants. On sait, avec Jean Baudrillard, la dimension religieuse de la séduction laquelle a été longtemps perçue comme « *la stratégie du diable, qu'elle fut sorcière ou amoureuse. La séduction est toujours du mal*²⁶² ». Or, en l'espèce, nous serons au regret de lui annoncer que chez Sami Tchak sa chère tentatrice a atteint, *a contrario*, une souveraine jouissance, laquelle s'« effectue » précisément parce qu'elle annule les signes de la jouissance recherchés par l'homme : elle est une jouissance informe, neutre, et comme telle, non domestiquée par

²⁵⁹ On s'inspire de la lecture de Marx que propose Gérard Briche, dans *Le Spectacle comme illusion et réalité. Le concept de « spectacle » chez Guy Debord et la critique de la valeur*, Paris, Éditions Palim PSAO, 2012.

²⁶⁰ Baudrillard, Jean, *De la séduction*, op. cit., p. 20.

²⁶¹ Tchak, Sami, *Le Paradis des chiots*, op. cit., p. 125.

²⁶² Baudrillard, Jean, *De la séduction*, op. cit., p. 9.

l'imaginaire libidinal masculin. Lidia semble éprouver l'apathie que dans *La Philosophie dans le boudoir* Dolmancé enjoint Eugénie d'aimer parce qu'elle serait source à aucune autre pareille de sensations :

Ah ! croyez, Eugénie, croyez que les plaisirs qui naissent de l'apathie, valent bien ceux que la sensibilité nous donne, celle-ci ne sait qu'atteindre dans un sens le cœur que l'autre chatouille, et bouleverse de toutes parts ; les jouissances permises en un mot, peuvent-elles donc se comparer aux jouissances qui réunissent à des attraits bien plus piquants, ceux inappréciables de la rupture des freins sociaux, et du renversement de toutes les lois²⁶³ ?

On comprend dans ces conditions la raison pour laquelle le corps-sexe,- ou faut-il plutôt dire le corps-cadavre -, de la jeune femme constitue une menace pour l'homme : il annonce et symbolise la mort du pouvoir phantasmatique du phallus. Et ce, parce que le principe féminin ne joue plus la séduction là où l'attend le principe masculin, c'est-à-dire au niveau du corporel. Bien au contraire, la femme en agissant de la sorte inscrit l'acte de séduire au niveau du signe, du symbolique. En conséquence, « [n]ous sommes en effet dans une situation sexuelle originale de viol et de violence – violence faite au masculin « sub-suicidaire » par la jouissance féminine déchaînée. Mais il ne s'agit pas d'une inversion de la violence historique faite à la femme par la puissance sexuelle masculine²⁶⁴ ». En revanche, « [i]l s'agit d'une violence de neutralisation, de dépression et d'effondrement du terme marqué d'avant le terme non-marqué²⁶⁵ ». Il en ressort que l'individu intempérant se change en l'artisan pitoyable de sa propre destruction corporelle.

Voilà aussi pourquoi les personnages de Sony Labou Tansi emploient la périphrase « corps à histoire » pour évoquer la nature destructrice du corps-sexe féminin « transformé en foyer de cristallisation de toutes les énergies pulsionnelles²⁶⁶ ». D'ailleurs, le narrateur de *L'Anté-peuple* ne manque pas de mettre en garde les hommes : « [c]es corps-là, avec leurs allumages-là, étaient pourtant des corps à histoires-succulents à la vue, mais il fallait s'arrêter à la simple folie de regarder, se fatiguer les yeux²⁶⁷ ». Sony Labou Tansi s'inspire d'un imaginaire propre aux populations bantoues pour proposer cette construction du corps qui « fatigue les yeux », ce qui incite à songer à l'étude de Joseph Tonda portant sur la perception socio-anthropologique du phénomène de l'envoûtement. Les langues africaines emploient volontiers la périphrase « tuer les yeux » pour traduire le pouvoir de fascination voire d'éblouissement, qu'une chose ou un corps exerce sur une personne :

Dans plusieurs langues d'Afrique centrale, notamment dans les deux Congos et au Gabon, éblouir signifie « tuer les yeux ». Ainsi dit-on, « Il m'a tué les yeux », le « soleil m'a tué les yeux » ; « Il m'a tué les yeux avec sa lampe torche » ou « Il m'a

²⁶³ Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 156.

²⁶⁴ Baudrillard, Jean, *De la séduction*, op. cit., p. 45.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ Hénaff, Marcel, Sade, *L'Invention du corps libertin*, op. cit., p. 36.

²⁶⁷ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, op. cit., p. 9-10.

tué les yeux avec les phares de sa voiture ». Dans son sens métaphorique, « tuer les yeux » signifie séduire, fasciner, émerveiller, subjuguier, mentir. En lingala par exemple, la jeune femme élégante, super sapée, dit à ses amis « Je vais les tuer avec ça ! ». L'article « les » est destiné aux hommes qui vont la rencontrer sur son chemin, comme aux autres femmes qui seront jalouses des éclats de son élégance. Sur le plan métonymique, « tuer les yeux » signifie envoûter²⁶⁸.

Il est probable que Sony Labou Tansi actualise dans son univers romanesque une image tirée de son patrimoine culturel kongo au sein duquel le corps hypersexualisé des jeunes femmes détient un pouvoir, de nature « mystique », semblable à celui que possèdent les esprits-fantômes qui hantent l'imaginaire des vivants, en leur causant parfois des *hallucinations*²⁶⁹ qui entraînent la folie. Ces situations conduisent les victimes mâles à vivre leur rapport au corps sous la forme d'une violence libidinale qui confine à la néantisation de soi. Ce n'est donc pas un hasard si dans l'œuvre sonyenne le corps-sexe des jeunes filles « est immédiatement identifié comme porteur de mort²⁷⁰ ». En témoigne l'impasse dans laquelle est embarquée Dadou dans *L'Anté-peuple*, lequel est condamné à vivre comme une « épave » humaine depuis qu'il a croisé le chemin de la jeune Yavelde. Il lui faut lutter farouchement contre la possession dont le menace l'adolescente, son corps s'étant mystérieusement mué en corps-bombe :

Lui, Dadou – le citoyen directeur, comment pouvait-il être amoureux - et amoureux de qui, nom de Dieu ! Il osa l'imaginer dans ses bras ; elle y était : forte, électrisante, plus battante. Dadou crut l'effacer en l'imaginant au bout de sa queue ; c'était une gaffe. Car elle y était très bien, comme à sa place, coiffée du mot « vierge ». Ça fait un doux bruit, une vierge à l'autre bout, ça gémit délicieusement. Il allait imaginer ses gémissements là. Dadou cria : « Non ! » - comme quelqu'un qui aurait vu une arme à feu dirigée sur lui, avec un doigt criminel sur la gâchette²⁷¹.

Dadou se trouve de la sorte enfermé « dans une impasse existentielle²⁷² », pour reprendre l'expression de Merleau-Ponty. De manière à se soustraire à la foudroyante beauté de la jeune fille, il verse dans l'intempérance alcoolique, laquelle consacre la dissolution de son identité sociale. Comme les autres mâles, sa confrontation avec le corps-seuil des femmes le violence en exacerbant ses désirs charnels lesquels conduisent à l'animalisation : un tel « ajointement » corporel favorise, selon la belle expression de Philippe Sollers, « le moment où l'homme se fait l'animal servile²⁷³ ». Chacun des individus qui a croisé ces personnages de

²⁶⁸ Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial*, op. cit., p. 106.

²⁶⁹ D'après André Lalande, « [i]l y a hallucination lorsqu'une personne qui a de l'imagination se représente si vivement le visage d'un ami absent que pendant un instant elle croit voir réellement cet ami. » (Lalande, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Volume I : A-M, Paris, « Quadrige », Paris, Presses Universitaires de France, [1926], 1993, p. 400-401).

²⁷⁰ Garnier, Xavier, *Sony Labou Tansi*, op. cit., p. 142.

²⁷¹ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, op. cit., p. 24-25.

²⁷² Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 115.

²⁷³ Sollers, Philippe, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968, p. 51.

femmes fatales s'est vu transformé en une véritable bête sexuelle. Face à elles, les intempérants vivent une expérience qui entérine leur devenir-autre-chose qu'humain. C'est ce que corrobore Martillimi Lopez : « *cette gamine dont le corps me punit, son corps devient ma cause, ma seule cause au monde*²⁷⁴ » ; ou encore : « *tu comprends Carvanso, tu comprends mon colonel que j'aime appeler Vauban, toute ma viande a été mordue par cette fille, et je crois que je deviens autre chose*²⁷⁵ ». Le corps-sexe déstabilise l'individu intempérant à cause du pouvoir qu'il a de le neutraliser dans une permanente solitude existentielle en l'obligeant à n'avoir que le corporel comme destin. Sa vie ainsi n'a plus de profondeur, elle n'est que tristement anatomique. Aussi, dans les œuvres de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak, le mâle « *éprouve[-t-il] une extrême répugnance à se dessaisir de lui-même au profit de cette puissance neutre*²⁷⁶ » qui est le lot des séductrices, pour reprendre une expression de Maurice Blanchot parlant d'autres choses.

La séduction des personnages féminins sur les hommes est une arme dressée contre la toute-puissance du système phallique qui voudrait maintenir l'être de la femme au niveau du seul « *destin anatomique* ». Il s'agit d'un renversement visant, par la récupération des codes d'investissement de la séduction sexuelle et corporelle, à la « *maîtrise de l'univers symbolique* » afin éventuellement de se réinventer une autre existence sociale. Cette posture basée sur la séduction est salvatrice pour la restauration de l'être-femme dans la mesure où, comme l'a démontré Baudrillard, « *la séduction s'oppose radicalement à l'anatomie comme destin*²⁷⁷ ».

Parvenu à ce stade de la démonstration, il semble profitable de procéder à un récapitulatif de ce à quoi ont abouti nos investigations. Retenons que nous avons montré par le biais du pouvoir de fascination grotesque qu'exerce le corps-sexe féminin sur les actants masculins que la séduction avait pour principal enjeu de fragiliser la toute-puissance de la structure phallogratique. Le déchaînement de la jouissance féminine, à travers la métaphore du corps-sexe, met en lumière la dimension du simulacre qui sous-tend la psychologie des héros intempérants et contribue à circonscrire un imaginaire corporel postcolonial dans et pour lequel « *l'homme ou la femme restitués dans ce qui les constitue comme tels [apparaissent comme] des corps sexualisés, c'est-à-dire des corps irréductiblement symboliques*²⁷⁸ ». Dans notre corpus, la représentation de la femme sous la forme d'un corps-seuil figure la perspective d'une jouissance illimitée dans un monde caractérisé par l'intempérance charnelle. Il est alors le « lieu » charnière où la volonté actantielle du *plus-de-jouir* s'abîme dans la frustration d'un désir appelé à se répéter à l'infini. Parce que la séduction est elle-même pur simulacre, le

²⁷⁴ Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie*, op. cit., p. 239.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 265.

²⁷⁶ Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 20.

²⁷⁷ Baudrillard, Jean, *De la séduction*, op. cit., p. 21.

²⁷⁸ Tonda, Joseph, *Le Souverain moderne*, op. cit., p. 208.

corps-sexe féminin dans le pouvoir qu'il a d'engendrer coups de foudre et vertiges amoureux condense à la fois « [p]uissance d'attraction et de distraction, puissance d'absorption et de fascination, puissance d'effondrement non seulement du sexe, mais du réel dans son ensemble, puissance de défi – jamais une économie de sexe et de parole²⁷⁹ ». Dans ce contexte, le désir excessif de la chair dont font montre les personnages ne peut, *in fine*, que faire émerger « une passion instantanée à laquelle le sexe peut advenir, mais qui peut aussi bien s'épuiser en elle-même, dans ce processus de défi et de mort [...] ce n'est pas de quelque investissement libidinal, de quelque énergie de désir, mais de la pure forme du jeu et de la surenchère purement formelle qu'elle prend son intensité²⁸⁰ ». Ce constat invite à faire deux observations capitales au sujet du pouvoir d'éblouissement du corps-sexe féminin chez Sony Labou Tansi et Sami Tchak.

Premièrement, le corps-sexe féminin préfigure l'avènement d'une socialité liberticide parce que émancipée de toute contrainte des lois civiques sur les usages des plaisirs corporels. Nous sommes pleinement au cœur d'un univers de licence totale où tout semble permis en matière de satisfaction pulsionnelle. Une nouvelle socialité s'annonce sous son impulsion où les transgressions perverses et obscènes de l'individu dans l'usage des plaisirs préfigurent l'avènement d'une sorte de citoyen « supramoral » pour qui la liberté du jouir est celle d'une conscience projetée par-delà le bien et le mal, au sens nietzschéen de l'expression.

Deuxièmement, la menace que le corps-sexe féminin fait peser sur les hommes et partant sur toute la société symbolise une socialité de l'en-deçà de la civilisation, le besoin illimité de jouissance n'étant qu'un mythe rendant tangible l'incomplétude ontologique caractérisant les héros intempérants dans leur ensemble, de même qu'une relation sociale basée sur l'abus des plaisirs sexuels ne pouvant être que mortifère. On se souvient que, dans *La Philosophie dans le boudoir*, Eugénie s'adresse de la sorte à Dolmancé : « [...] de quel œil vous voyez l'objet qui sert vos plaisirs²⁸¹ ? ». Si on destinait cette question aux personnages intempérants de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak, ces derniers nous répondraient sans doute, avec une froideur souveraine enrobée d'une indifférence inhumaine : « [c]omme absolument nul [...] qu'il partage ou non mes jouissances, qu'il éprouve du contentement, de l'apathie même de la douleur, pourvu que je sois heureux, le reste m'est absolument éga²⁸² ».

Ce deuxième chapitre de la partie I de la présente thèse nous a permis de mieux cerner l'impasse existentielle des héros de notre corpus immergés dans une quête absolue de jouissance illimitée et plongés dans un univers de l'extrême sexe où violences, tortures, plaisirs scatologiques, animalisation de soi et processus d'auto-anéantissement participent d'une

²⁷⁹ Baudrillard, Jean, *De la séduction*, op. cit., p. 112-113.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 113.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 157.

²⁸² Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 157.

règle « où les personnages semblent condamnés à l'enfer avant même d'avoir tenté de pécher, où l'amour et le sexe ouvrent toujours les vannes derrière lesquelles la folie s'impatiente », pour reprendre les propos de Sami Tchak dans *La Couleur de l'écrivain*²⁸³. Dans la plus grande solitude de l'être, ces intempérants voient leurs corps condamnés à périr au terme de chaque investissement du désir non encadré par les lois civiles. Ces « errants », ces « perdus » aux « corps maudits qui se cherchent eux-mêmes tout en cherchant les autres pour des unions fatales²⁸⁴ » sont marqués au sceau d'une psychologie de l'irresponsabilité, laquelle fait advenir dans le réel l'institution d'un temps improbable propice à la violence sexuelle et donnant à voir, pour paraphraser Hobbes²⁸⁵, « la guerre de tous contre tous », dans leur poursuite démesurément grotesque des jouissances corporelles tyranniques.

Dans ces conditions, plutôt qu'espérer la possibilité d'un devenir-citoyen chez le sujet intempérant, il convient peut-être de constater une certaine régression en humanité de sa part. En effet, loin « d'améliorer le rendement et l'efficacité [des plaisirs corporels] » l'intempérance « produit un étiolement du tissu social qui conduit les sujets à leur autodestruction²⁸⁶ », et l'hégémonie du besoin sexuel conduit inéluctablement vers l'annihilation de toute possibilité « de conceptualisat[ion] de la rencontre²⁸⁷ » avec l'autre, pour reprendre la formule de Jacques Derrida. Il faut bien admettre que, par sa posture, le personnage tchakien et sonyen ne connaît guère la « responsabilité pour autrui », concept primordial au travers duquel le philosophe Emmanuel Levinas a conceptualisé la formulation de la subjectivité individuelle, en tant qu'événement marquant la prise de conscience de « la fraternité humaine²⁸⁸ », condition de l'établissement d'une société plus viable. En ce sens, Freud a bien raison lorsqu'il suggère dans *Totem et Tabou* que « [l]e besoin sexuel [est] impuissant à unir les hommes²⁸⁹ ».

Somme toute, on l'aura compris, ces deux interprétations ayant trait à la psychologie du personnage intempérant annoncent la nature des développements que nous mènerons autour de l'éthique de la biocitoyenneté. Cette dimension constitue l'enjeu majeur du dernier chapitre de notre deuxième partie, au cours de laquelle nous tenterons d'analyser les conditions majeures du devenir-citoyen chez le héros sonyen et tchakien. Mais auparavant, dans le premier chapitre de cette même deuxième partie, nous aurons décrit la configuration imaginaire d'une cité habitée par des personnages intempérants. D'où les questions suivantes : à quoi peut ressembler un monde où les individus sont mus par un penchant pour l'excès charnel ? Mieux encore, à quoi ressemble l'imaginaire culturel d'un tel monde ? À ces

²⁸³ Tchak, Sami, *La Couleur de l'écrivain*, Paris, La Cheminante, 2014, p. 185.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 185.

²⁸⁵ Hobbes, Thomas, *Le Citoyen ou les fondements de la politique*, *op. cit.*

²⁸⁶ Roudinesco, Élisabeth, *La Part obscure de nous-mêmes*, *op. cit.*, p. 200.

²⁸⁷ Derrida, Jacques, *L'Écriture de la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 141.

²⁸⁸ Levinas, Emmanuel, *Autrement qu'être*, *op. cit.*, p. 24.

²⁸⁹ Freud, Sigmund, *Totem et Tabou*, [1984]. Cité par Hénaff, Marcel, *Sade, L'Invention du corps libertin*, *op. cit.*, p. 275.

interrogations, nous postulons que Sony Labou Tansi et Sami Tchak répondraient que, dans leurs romans, cet univers est à tous points de vue semblable à une « Cité obscène », où tout (corps, lieu, discours, paroles, etc.) incite sans aucune retenue les personnages à la jouissance démesurée des plaisirs.

DEUXIÈME PARTIE : FIGURATION DE LA CITÉ OBSCÈNE ET L'ÉTHIQUE DE LA BIOCITOYENNETÉ

« – J'ai lu une vie de Néron, dit madame Pangala ; c'est effroyable. – Il y en a eu d'autres, tout aussi épouvantables. Mais la célébrité est très capricieuse. Toujours dans la Rome antique, il n'y a pas longtemps, j'ai découvert Héliogabale : un monstre tout à fait remarquable. 'La nouvelle littérature orale s'est aussi emparée de ces phénomènes. Elle a changé les décors. Ce sont maintenant des bureaux climatisés, des cabines d'avion, des salons d'aéroport, des garçonnières, des salles de conférences. Une Afrique tout autre que celle de nos ancêtres. Par un effet pernicieux de l'évolutionnisme, quelques animaux sont sortis des contes de la brousse et de la forêt pour s'emparer des postes de commandement dans les villes où ils instaurent la loi de la jungle.' »

Jean-Baptiste Tati-Loutard,
Le Récit de la mort.

La configuration du lieu constitue un indicateur absolument essentiel pour cerner la psychologie du personnage dans un texte de fiction. En effet, le lieu romanesque condense des dynamiques sociales qui, d'après Henri Mitterand, permettent de révéler la dimension « *éthologique de l'espace* », laquelle aide à « *[e]xaminer comment les personnages du roman occupent leur territoire, leurs enclaves, individuellement et collectivement, et en codifient l'usage*¹ ». Dans cette perspective, le corps fictif défini à l'image du corps humain est véritablement une variable phénoménologique propice à toute représentation spatiale, dans la mesure où il est la source principale d'expérimentation tangible du monde. Le propos suivant de Maurice Merleau-Ponty corrobore cette assertion :

Le corps est le véhicule de l'être au monde, et avoir un corps c'est pour un vivant se joindre à un milieu défini, se confondre avec certains projets et s'y engager continuellement. Dans l'évidence de ce monde complet où figurent encore des objets maniables, dans la force du mouvement qui va vers lui et où figurent encore le projet d'écrire ou de jouer du piano, le malade trouve la certitude de son intégrité. Mais au moment même où il lui masque sa déficience, le monde ne peut manquer de la lui révéler : car s'il est vrai que j'ai conscience de mon corps à travers le

¹ Mitterand, Henri, *Le Regard et le signe*, Paris, PUF, 1987, p. 139.

monde, qu'il est, au centre du monde, le terme inaperçu vers lequel tous les objets tournent leur face, il est vrai pour la même raison que mon corps est le pivot du monde : je sais que les objets ont plusieurs faces parce que je pourrais en faire le tour, et en ce sens j'ai conscience du monde par le moyen de mon corps².

Ainsi qu'il en ressort, le corps est l'unique possibilité pour un individu de faire l'expérience concrète de l'espace. C'est dans et à travers sa dimension biologique que tout être vivant peut « goûter » sensiblement les contours de son environnement. À cet effet, la conscience de l'espace implique phénoménologiquement la conscience corporelle de soi : l'une ne va pas sans l'autre. Edward T. Hall, évoquant la dimension « proxémique³ » de l'espace, écrit à juste titre que chaque groupe humain « possède son système spécifique d'entrées sensorielles⁴ ». À l'évidence, autant il est vrai que les chats n'habitent pas le lieu de la même façon que les chiens ou les souris, il en est de même pour les hommes qui sont de véritables « animaux » culturels. Oui, le Chinois n'organise pas la topographie de la même façon que le Japonais ; le Français non plus ne dispose l'espace de la même manière que le Gabonais. Tous autant qu'ils sont habitent culturellement l'environnement de manière singulièrement complexe. L'anthropologue Mary Douglas fait une éclairante démonstration qui confirme le fonctionnement dynamique de la « proxémie » au sein des sociétés, à partir de la notion de l'hygiène :

En faisant la chasse à la saleté, en recouvrant telle surface de papier, en décorant telle autre, en rangeant, nous ne sommes mus ni par l'angoisse ni par la crainte de la maladie : nous mettons simplement un nouvel ordre dans les lieux qui nous entourent – et c'est un acte positif -, nous les rendons conforme à une idée. La peur, la déraison ne jouent ici aucun rôle. Nous accomplissons un geste créateur, nous tentons de lier la forme et la fonction, d'imposer une unité à notre expérience⁵.

Naturellement notre rapport à l'espace est un phénomène complexe qui traduit à la fois une réalité culturelle et une perception métaphysique du lieu. La configuration de l'ordre social est à la base des dynamiques socio-anthropologiques, lesquelles permettent de rendre compte des usages individuels ou collectifs de l'espace. La présente étude portant sur la spatialisation littéraire, au sens où Herman Perret la définit comme étant « organisée à partir du corps, de ses vécus et de ses esthésies⁶ », est aussi l'occasion de souligner la singularité de l'esthétique

² Maurice Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 111.

³ Rappelons que le terme « proxémie » est un néologisme forgé dans les années 1960 par l'anthropologue américain Edward T. Hall, lequel désigne « l'ensemble des observations et théories concernant l'usage de l'espace en tant que produit culturel spécifique », *La Dimension cachée*, Paris, Seuil, [1966], 1971, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵ Douglas, Mary, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, [1967], 2001, p. 25.

⁶ Perret, Herman, *Spatialiser haptiquement : de Deleuze à Riegel, et de Riegel à Herder*, cité par Megne M'Ella, Oscar, *Esthétique et Théorie de l'Obscène dans la modernité littéraire négro-africaine : les cas de Place des fêtes et de Hermina de Sami Tchak*, [Thèse en ligne] p. 102. Consulté le 11 décembre 2019 sur <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01395962/document>.

romanesque de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak en matière de représentation spatiale. D'après Henri Mitterand, « [l]e faire se mouvoir, se déplacer, agir, cela [a toujours été] un problème de narrateur⁷ ». On décèle la présence chez ces deux romanciers de lieux « transnationaux » et « transculturels ». Cet état de fait nous oblige à reconnaître que les relations spatiales qui se structurent dans leurs récits entretiennent des rapports étroits avec les événements socio-historiques ayant marqué le continent africain ainsi que le reste de la planète. Rien d'étonnant à voir se croiser dans la mobilité de leurs héros l'espace national et international. Florence Paravy suggère que ce paradigme pourrait s'expliquer par l'importance accrue des relations internationales en Afrique :

L'importance accordée à l'espace international dans le roman illustre celle que les intellectuels africains en général ont toujours prêté aux relations avec l'Occident dans leur réflexion sur les problèmes africains contemporains. L'histoire de l'Afrique (systèmes colonial, puis néocolonial) constitue naturellement un facteur d'explication de ce phénomène. Observation, définition et représentation de l'Afrique ne peuvent se faire, semble-t-il, et ce même dans le roman, qu'en corrélation avec l'espace occidental, qui pèse de tout son poids historique, politique, économique et culturel, sur les destinées de l'Afrique⁸.

En revanche, le fait historique (colonial et néocolonial) sur lequel s'arc-boute l'argumentation de l'auteure pour expliquer et justifier la configuration de l'espace dans le roman africain contemporain nous semble contenir quelques limites, en raison notamment de sa forte propension diachronique : elle occulte la « *subjectivité postcoloniale*⁹ » (l'expression est d'Arjun Appadurai) au sein de laquelle fermente l'imaginaire créateur des auteurs africains. En cela, le phénomène de la globalisation qu'évoque Achille Mbembe¹⁰ constitue un indicateur solide attestant d'une évolution synchronique de la dimension spatiale dans le roman africain moderne. Au regard de ces configurations nouvelles, l'on ne peut que constater, à la suite d'une approche géocritique westphalienne que « *l'espace postcolonial est certainement nomade*¹¹ ». C'est pourquoi les fictions qui traduisent la poétique de ces lieux incessamment mouvant ne peuvent que narrativement faire « *bégayer*¹² » la stabilité anthropologique de la spécialité. Désormais, l'ouverture du continent au reste du monde fait de l'Afrique un véritable espace d'itinérance où s'entrecroisent toute une somme d'imaginaires mondialisés. Ainsi

⁷ Mitterand, Henri, *Le Regard et le signe*, op. cit., p. 117.

⁸ Paravy, Florence, *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 124.

⁹ Appadurai, Arjun, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2005, p. 33.

¹⁰ Mbembe, Achille, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010.

¹¹ Westphal, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fictions, espace*, Paris, Minuit, 2007, p. 92.

¹² Allusion faite à Deleuze, Gilles et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 166. « *L'écrivain se sert de mots, mais en créant une syntaxe qui les fait passer dans la sensation, et qui fait bégayer la langue courante, ou trembler, ou crier, ou même chanter : c'est le style, le « ton », le langage des sensations, ou la langue étrangère dans la langue, celle qui sollicite un peuple à venir.* »

entendu, cet « espace occidental » dont parle Paravy, qui lui-même ne cesse d'ailleurs de se reconfigurer, ne saurait plus être une référence pertinente dans l'interprétation fictionnelle de l'espace. Il faudrait plutôt dire, si l'on peut se permettre cette terminologie, que les dynamiques de spatialisation en œuvre dans les fictions africaines postcoloniales s'illustrent en corrélation avec des espaces-mondes, voire des espaces-globalisés. À ce propos, Sami Tchak, un des écrivains diasporiques, à qui l'on reproche curieusement de s'éloigner de ses « *territoires et d'installer le récit de [ses] romans ailleurs*¹³ », rétorque de la manière suivante : « *je n'ai jamais dit que l'Afrique ne m'intéresse pas, mais je pense avoir le droit d'explorer d'autres espaces.*¹⁴ » En effet, ce romancier a bien le droit d'inscrire ses récits dans des espaces qui lui conviennent. Cela s'appelle la liberté créatrice de l'écrivain. De plus, s'il est vrai que les sociétés africaines sont évolutives dans le temps, - comme le sont d'ailleurs les autres sociétés humaines ! -, pourquoi les imaginaires spatiaux des auteurs ne devraient-ils pas changer eux aussi ? Le fait est que certaines personnes ne comprennent pas que l'œuvre d'art est d'abord et avant tout un produit de l'imagination. C'est la raison pour laquelle il faut laisser aux écrivains le soin de faire la littérature et aux ethnologues-topographes celui de dire la « vérité » de l'espace africain. L'intérêt d'une telle démarche permet de ne pas essentialiser la vocation du texte de fiction et, ce faisant, de l'empêcher d'inscrire les phénomènes fuyants du monde, au sens où l'entend Kant¹⁵. Dans une telle perspective, l'on pourrait, pour rassurer toutes ces « *amateurs de la couleur locale*¹⁶ » qui se plaignent du tarissement, au sein de la fiction des romanciers diasporiques, des espaces ayant partie liée à l'Afrique, que c'est sans nul doute « *notre époque [qui] favorise des littératures qui quittent le local, le national, pour être directement dans le monde comme le sont les auteurs eux-mêmes*¹⁷ ». Nous pouvons à cet effet convoquer la réflexion développée par Appadurai, laquelle souligne l'évolution de la réalité sociale soutenue par le « *travail de l'imagination* » qu'effectuent les individus au quotidien dans la volonté qu'ils ont de sublimer, par le rêve, la précarité de leurs conditions existentielles :

Après tout, nous sommes désormais habitués à considérer toutes les sociétés du point de vue de leur aptitude à produire des arts, des mythes et des légendes :

¹³ Brezault, Éloïse, *Afrique, Paroles d'écrivains*, op. cit., p. 376.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Kant, Emmanuel, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, op. cit., p. 91. Pour Kant, les humains n'accèdent à la connaissance que par affectation des sens. Ce qui d'une certaine façon empêche de saisir l'essence même des choses, c'est-à-dire « *les choses en soi* ». Face à cette situation, l'entendement ne peut que connaître ce qui est du domaine de l'humainement possible, à savoir les « *phénomènes* ». Dans ce contexte, Kant affirme que « *toutes les représentations que nous recevons malgré nous (comme celles des sens) ne nous font connaître les objets que comme ils nous affectent, ce qui ne nous apprend pas du tout ce qu'ils peuvent être en soi, et que, par conséquent, par cette espèce de représentations, quelque attention que leur donne et quelque clarté qu'y ajoute l'entendement, nous ne pouvons arriver qu'à la connaissance des phénomènes, et jamais à celle des choses en soi.* »

¹⁶ Sony Labou Tansi, « Avertissement » in *La Vie et demie*, op. cit., p. 10.

¹⁷ Brezault, Éloïse, *Afrique, Paroles d'écrivains*, op. cit., p. 377.

*autant de formes d'expression qui offraient la possibilité de s'évader de la vie sociale ordinaire. Toutes les sociétés ont montré, par ces formes d'expression, qu'elles étaient capables à la fois de dépasser et de recadrer la vie sociale ordinaire, grâce à des mythologies de genres variés où l'imagination se plaisait à déformer la vie sociale*¹⁸.

En nous inspirant du propos de cet anthropologue, nous suggérons que l'interprétation de l'espace littéraire africain doit pouvoir se fonder en rapport avec le travail de l'imagination qui relève de la subjectivité des écrivains. Car ces derniers dans leur volonté de proposer des solutions aux problèmes qui minent le bon fonctionnement des sociétés dans lesquelles ils vivent inventent par le biais de l'imagination des espaces socio-textuels figuratifs du possible. Patrice Nganang écrit par ailleurs, parlant de la dimension préemptive de l'écriture africaine après le génocide de 1994, que « [*l']imagination est notre seul espoir*¹⁹ ». Ainsi, les nombreuses violences qui se sont abattues sur le continent ont poussé les auteurs à opérer dans leurs créations une performance esthétique du lieu de la fiction. Cela étant, l'espace du roman se déterritorialise de la géographie africaine pour se reterritorialiser dans un « hors lieu » qui est celui de l'univers de l'imagination. Cette reconfiguration topographique inédite favorise la reconnexion brutale de la conscience africaine dans le temps fondateur de la tragédie, lequel entérine la montée en humanité de l'homme :

*Dans la nouvelle littérature africaine, il est absence de référence du pays de la violence, non-nomination du pays de la brutalisation : envol dans le pays de la fiction. Cet envol déterritorialisé puise sa racine chez Beti, trace son chemin dans les œuvres de Tansi et de Kourouma, avant d'exploser aujourd'hui, dans les romans de Sami Tchak, en royaume latino-américain de la magnificence sexuelle et bibliophile*²⁰.

Le temps de la tragédie dont le génocide rwandais de 1994 aura constitué l'ultime stade de maturation instaure une dialectique événementielle qui arrache la conscience des Africains à leur innocence anhistorique pour l'inscrire dans celle, tragique et historique, de l'humanité coupable. Ainsi, on passe d'une attitude spectatrice de l'enfant rejetant sans cesse ses fautes au geste somme toute dionysien de l'adulte qui interroge son histoire jusque dans ses errements les plus abyssaux, afin de susciter l'avènement du possible appelé à s'actualiser dans l'espace figuratif de l'imagination. Cependant, ce moment tragique ayant également « *traversé l'écriture africaine avec la fulgurance d'un événement esthétique*²¹ », il va de soi, et ce, à plusieurs égards, qu'il a pu favoriser la manifestation d'une nouvelle « *poésis*²² » de la spatialité romanesque. Désormais, le lieu du récit ne reflète plus exclusivement la topographie

¹⁸ Appadurai, Arjun, *Après le colonialisme*, op. cit., p. 33.

¹⁹ Nganang, Patrice, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, op. cit., p. 200.

²⁰ *Ibid.*, p. 155.

²¹ *Ibid.*, p. 116.

²² Gélinas-Lemaire, Vincent, *Le Récit architecte. Cinq aspects de l'espace*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 9.

africaine. Il est devenu plutôt un espace transnational, ce qui, du reste, lui confère la vocation de représenter la tragédie humaine dans sa globalité. Il apparaît pour cette raison opportun de rappeler cette maxime nietzschéenne selon laquelle « *l'existence et le monde ne se justifient éternellement qu'en tant que phénomène esthétique*²³ ».

L'objectif de cette deuxième partie est d'interroger la configuration spatiale dans les œuvres du corpus. En effet, à l'issue des deux chapitres de la première partie de notre thèse ayant mis en lumière la psychologie intempérante des protagonistes, il nous semble maintenant essentiel d'étudier la nature de l'environnement dans lequel s'agentent leurs actions. Pour cela, nous nous sommes posé la question de savoir à quoi pouvait, au juste, ressembler le corps social dans un monde qui semble enjoindre les individus d'obéir avant toute considération à ce commandement primordial : « Jouissez ! » Autrement dit, quelles pourraient être les bases sociales d'une cité où les personnages sont résolument déterminés à se conduire sans « *vergogne*²⁴ » dans leur quête des plaisirs ? On se retrouve là en présence d'une situation qui indique clairement que l'environnement spatial dans lequel évolue le personnage intempérant est tout sauf une société du refoulement. C'est pourquoi, reprenant une expression de Georges Bataille, nous formulons une première hypothèse selon laquelle le monde romanesque de l'intempérance dans lequel vit le héros de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak « [...] *a pour base des conduites humaines dont les conditions semblent bien ne plus [lui] être données et dont les mécanismes échappent à [sa] conscience*²⁵ ». Poursuivant dans la même logique, nous verrons qu'un tel monde faisant l'apologie du corps-sexe jouissant n'est pas loin de ressembler, au sens où l'entend Dany-Robert Dufour, à une cité sadienne, c'est-à-dire à un univers qui expose en public des pratiques sexuelles « *obscènes puisqu'elles sont exhibées comme ne devant plus tomber sous le coup d'aucune vergogne [...]. L'indécence que constituent ces comportements vis-à-vis des autres hommes, qui doivent bien sûr être soumis, eux, à la mesure commune, se trouve déculpabilisée, désinhibée*²⁶ ». À cette occasion, nous nous rendrons à l'évidence que le monde des intempérants, de la manière dont il est configuré dans les textes, est un monde entièrement commandé par la violence d'un imaginaire de « l'obscène ».

Doté qu'il est de sa propre *agentivité*, cet imaginaire favorise « l'obscénisation » de tout : les lieux, les corps, le psychique, le temps, etc. Tout est complètement « obscénisé » par la violence qu'il induit. En cela, l'univers représenté est fondamentalement celui d'une

²³ Nietzsche, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Coll. « Le Livre de Poche », Paris, Librairie Générale Française, [1872] 2013, p. 115.

²⁴ Tchak, Sami, *Filles de Mexico*, *op. cit.*, p. 11. « *Dès qu'elles me virent, moi, elles me déboulèrent dessus, l'une me prenant par la taille, l'autre par le bras alors que la troisième, sans vergogne, vérifiait des deux mains mes œuvres vives. Dino, un peu dégoûté par le spectacle, dit : Ah, quels tas de graisse ! Avec leurs pastèques ramollies, pouah !* ».

²⁵ Bataille, Georges, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 202-203.

²⁶ Dufour, Dany-Robert, *La Cité perverse*, *op. cit.*, p. 16.

société des éblouissements²⁷, laquelle serait gouvernée par des fascinations libidinales. Telle sera ainsi la deuxième hypothèse développée dans cette deuxième partie de notre travail. Ainsi entendu, la « Cité obscène » postcoloniale que décrivent les textes de notre corpus construit son fonctionnement dans l'exhibition publique des scènes coïtales pratiquées par les personnages, dont les corps-sexes sont perçus comme autant d'agents représentant la violence de cet imaginaire.

Dans cette perspective, le problème soulevé n'est pas seulement celui du rapport des personnages à l'espace mais bien plus, aussi, celui de son rapport vertical aux personnages. Il s'agit de montrer que le corps social dans lequel se meuvent les héros apparaît comme gouverné par la violence d'un imaginaire de « l'obscène » qui semble doté de sa propre *agentivité*. Celle-ci exerce en permanence sur ces derniers des séductions, des éblouissements, voire des fascinations, qui président à la modélisation générale de la psychologie intempérante que nous avons, du reste, présentée dans la première partie de notre développement.

Les lieux et, partant l'espace littéraire dans son ensemble, sont configurés autour de la puissance régente de cette séduction de « l'obscène ». Afin de mieux exposer le fonctionnement spatial, ainsi que la configuration de l'imaginaire de « l'obscène » qui agence et coordonne les mobilités des protagonistes dans les textes, nous proposons une réflexion en deux chapitres qui aideront à répondre aux hypothèses précédemment énoncées.

Dès lors, le premier chapitre s'emploie à démontrer que la ville,- l'espace de prédilection dans lequel se déroule la grande majorité des histoires narrées par les romans -, est structurée jusque dans ses fondements topographiques, pour paraphraser Guy Debord²⁸, sur le modèle d'une vaste « *société du spectacle* », laquelle est gouvernée par la puissance de « l'obscène ». Dès lors, tous les déplacements des personnages à travers l'espace ne sont guidés que par et à travers « l'obscène ». C'est pourquoi, pour des raisons heuristiques, nous emprunterons les notions foucauldienne d'hétérotopies,- entendons « *ces espaces différents, ces autres lieux, ces contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons*²⁹ » -, afin de caractériser la singularité des lieux d'où s'actualisent les excès sexuels, les conduites, les discours voire les paroles que l'on pourrait qualifier d'« obscènes ». En effet, telle que la ville est configurée dans les textes, elle se présente d'abord et avant tout, comme un conglomérat

²⁷ On s'inspire pour l'occasion de la définition suivante de Joseph Tonda : « [...] *les éblouissements renvoient à des situations de passage, à des seuils qui aveuglent, qui fascinent, qui séduisent, qui émerveillent, etc. Ce qui signifie très précisément que les éblouissements sont produits par des seuils qui sont des « espaces-temps » dotés d'agentivité, et donc agissant sur la vue. En d'autres termes, les émerveillements, les séductions, les fascinations, les illusions qui ne sont pas cependant par illusoire, sont des effets de cette agentivité des espaces-temps constitués par des seuils ou des passages.* » (Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial*, op. cit., p. 97).

²⁸ Debord, Guy, *La Société du spectacle*, Coll. « Folio Essais », Paris, Gallimard, [1967] 2018.

²⁹ Foucault, Michel, *Le Corps utopique, Les hétérotopies*, Paris, Nouvelles Editions en Ligne, 2009, p. 25.

hétéroclite de lieux hétérotopiques ayant pour soubassement l'imaginaire de « l'obscène ». Au demeurant, ces hors lieux, parce qu'ils sont des espaces interstitiels, sont agencés comme autant d'endroits où les personnages peuvent faire « *l'expérience des limites* », pour emprunter un titre célèbre de Philippe Sollers³⁰.

Cette situation participe au brouillage des catégories de la réalité, donnant sans cesse l'impression que l'on aurait affaire à une société dystopique du fait de l'indiscernabilité qui s'institue entre le réel et l'irréel³¹. L'excès de réalisme qui émane des audaces sexuelles auxquels s'adonnent les personnages dans la « Cité obscène » est à l'origine de cette vision. On dira donc, pour reprendre une expression de Rémi Astruc, que « l'obscénisation » spatiale « *modèle la condition mentale du personnage*³² ». Du fait de cette métamorphose des héros en corps-sexe, c'est la ville elle-même, subissant en retour la violence « obscène » du corps-sexe qu'elle a contribué à fabriquer, qui se mue en un espace hétérotopique englobant, ouvert aux licences sexuelles les plus grotesques.

Une telle disposition nous conduit d'emblée à évoquer le deuxième chapitre, lequel s'intéresse à l'étude de l'espace littéraire comme lieu du discours de « l'obscène ». Il s'agit de montrer comment les personnages intempérants se constituent, au sens foucauldien du terme, une sorte de vérité non plus exclusivement autour du sexe, mais bien plus sur les usages des plaisirs sexuels. En effet, il ressort que l'être des actants ne se révèle au lecteur qu'au travers de son de rapport à la jouissance, lequel s'articule comme un foyer d'expérience pragmatique qui ouvre au souci de soi. Ainsi, par le biais du discours de « l'obscénité » sexuelle, nous révélerons la manifestation d'une certaine poétique de la culture de soi qui permet aux personnages de se constituer comme sujet de leurs propres expériences sexuelles. Nous observons enfin la constitution, *mutatis mutandis*, d'une éthique de la vérité de soi actantielle autour des récits de leurs conduites licencieuses. Car l'espace du texte est aussi un lieu de la confession des pratiques sexuelles jugées transgressives. De ce point de vue, la désacralisation de la sexualité hétéronormée, par le biais du langage « obscène » et grivois³³ traduit en même temps, pour les personnages intempérants, aussi bien la volonté de

³⁰ Sollers, Philippe, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968.

³¹ Deleuze, Gilles, *Pourparlers*, op. cit.

³² Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, p. 155.

³³ D'après Dominique Maingueneau, la « *grivoiserie est une manière immémoriale et universelle de dire la sexualité. Sa finalité n'est pas au premier chef la représentation précise d'activités sexuelles, mais leur évocation transgressive dans des situations bien particulière. Elle s'appuie sur un patrimoine partagé par les membres d'une même communauté culturelle. Ses pratiques foncièrement conviviales, fondées sur une connivence, s'enracinent dans l'oralité. Certes, rien n'empêche que des chansons ou des plaisanteries grivoises soient accessoirement rassemblées dans un livre, leur réalité communicationnelle fondamentale est celle d'un plaisir partagé par un groupe de pairs. L'oralité grivoise en appelle une autre, celle de la nourriture et de la boisson partagées. La grivoiserie entretient ainsi une relation étroite avec la littérature carnavalesque, qui use systématiquement de l'inversion des valeurs : le charnel à la place du spirituel, le bas à la place du haut.* », *La Littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 21.

savoir que celle de tout dire. Plus rien ne sera caché ou tu - autour de leurs expériences coïtales : ainsi les intempérants qu'ils étaient en matière de plaisirs corporels deviennent également des intempérants du discours sur les plaisirs sexuels.

Chapitre I.

La Ville : un espace hétérotopique de la violence de l'obscène

Il nous incombe d'abord de répertorier quelques acceptions de « l'obscène » dans l'optique de mieux circonscrire son emploi dans cette étude. Le but de notre démarche n'étant pas d'étudier « l'obscène » en lui-même, notre sélection s'appuie avant toute chose sur la relation qu'entretient le concept et l'imaginaire qu'il porte. Il s'agit de déterminer comment cette combinaison préside à la configuration générale de l'espace dans les romans. Entendu que c'est bien cet imaginaire qui est à l'origine de certaines « séquences pornographiques¹ » que nous avons déjà exposées au cours de la première partie de cette thèse.

D'emblée, qu'est-ce que l'obscène ? Il convient de constater que ses définitions sont sujettes à de multiples controverses « *tant elles sont imprégnées de jugements moraux²* ». À cet effet, Gilles Mayné fait valoir que ce terme désigne dans les dictionnaires tout ce qui est « *dégoûtant, grivois, grossier, immonde, immoral, impudique, impur, inconvenant, indécent, licencieux³* ». Il en ressort que « l'obscénité » est marquée du sceau de la négativité dans le vocabulaire de certains ouvrages de référence. Cette situation participe, du reste, à l'entretien d'une réelle obscurité sémantique. Tout se passe comme si, au sujet de « l'obscène⁴ », l'on

¹ D'après Maingueneau, la littérature dite pornographique se divise en deux sous-catégories qui permettent de distinguer clairement des textes contenant des « séquences pornographiques » de ceux qui sont à proprement parlé « pornographiques » : « [à] l'intérieur de la littérature pornographique un partage s'impose entre les séquences pornographiques et les œuvres pornographiques. Cette distinction permet de gérer la différence entre les textes dont la visée globale est pornographique, les œuvres pornographiques proprement dites, et les textes dont la visée n'est pas essentiellement pornographique mais qui contiennent des séquences pornographiques, c'est-à-dire des morceaux de texte, de longueurs très variables, qui relèvent de l'écriture pornographique et sont donc prédisposés à susciter une consommation de type pornographique. », *La Littérature pornographique*, op. cit., p. 13. Partant de ce qui précède, nous pensons que les romans de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak ne sont évidemment pas des œuvres pornographiques, mais contiennent, en revanche, des séquences pornographiques ou obscènes. Nous avons décrit certaines de ces séquences pornographiques dans la première partie de notre thèse. Nous voulons à présent voir comment cet imaginaire, projeté dans l'espace, conditionne les mobilités des personnages et comment il participe à réduire ces derniers en corps-sexes obscènes. C'est l'enjeu de cette deuxième partie de notre travail.

² Mayné, Gilles, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, Paris, Descartes & Cie, 2001, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ D'après Dany-Robert Dufour, par son étymologie latine, le terme « obscène » viendrait de « *obscenus* » qui signifie littéralement « *de mauvais augure, sinistre* » (Dufour, Dany-Robert, *La Cité perverse*, op. cit., p. 14.) Chez Pascal Quignard, le terme possède une orthographe différente à savoir « *obscenum* ». Dans le contexte de son énonciation, on est enclin à penser que « l'obscénité » se réfère à l'exhibition publique du coït. Il ne faut pas, pour autant, croire que les Romains toléraient la mise en scène publique de « l'obscène ». Bien au contraire, il devait demeurer caché par la pudeur, puisque faisant partie du « *monde du silence* ». En effet, le coït dans la Rome impériale appartient au monde de la honte, du secret et du simulacre. Ovide le dit très bien : « [i] est un lieu où la volupté est un devoir. Ce lit, fais-en l'asile de toutes les jouissances (*omnibus deliciis*). Là, la pudeur (*pudor*) doit être bannie. Mais quand tu sors, reprends ta pudeur et laisse au fond de ton lit (*in lecto*) tes crimes. » Cité par Quignard, Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 137.

ne devait rien savoir et, ce faisant, garder le silence : son sort semble avoir été moralement réglé d'avance dans le discours. Cependant on est en droit de s'interroger avec Gilles Mayné sur « *le flou qu'elles entretiennent quant à ce qui concrètement est déclaré obscène et par qui (si tant est que l'objet obscène ait pu, avant d'avoir été censuré, être vu par un nombre suffisamment conséquent de personnes) et, quand l'accusation d'obscénité est proférée, à partir de quel moment et pour quoi (dans quel but) elle l'a été*⁵ ». Et Mayné d'ajouter :

*Il semble donc qu'il faille voir, dans cette insistance à définir l'obscénité de cette façon outrée et globalement négative, bien plus qu'une simple impuissance (réitérée) à définir, la trace de l'affirmation d'un refus de définir, d'un « ne pas se risquer à vouloir définir » procédant d'un mécanisme de rejet instinctif*⁶.

Ainsi, nous sommes obligés de suspecter la présence d'une dimension arbitraire dans l'élaboration de ces définitions. Non seulement elles sont empreintes d'un moralisme essentialiste qui obscurcit toute appréhension heuristique mais, qui plus est, elles ne se prononcent pas réellement sur les critères qui confèreraient un caractère « obscène » aux choses, aux paroles, aux actes, etc. Aussi nous référerons-nous à la définition fort explicite qu'en donne le *Grand Robert*, qui se rapproche exactement du sens que nous voulons lui attribuer dans notre étude. En effet, d'après ce dictionnaire, est perçu comme « obscène », tout « [ce] *qui offense ouvertement la pudeur, qui présente un caractère très choquant en exposant sans atténuation, avec cynisme, l'objet d'un interdit social, notamment sexuel*⁷ ». Cette définition répond clairement à nos attentes et permet, par la même occasion, de soutenir ce que nous qualifions d'imaginaire de l'obscène, lequel gouverne selon nous la configuration spatiale dans les œuvres de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak. De plus, elle suggère que « l'obscénité » est liée dans ce cas de figure à la transgression d'un tabou social d'ordre sexuel. Mieux, Gilles Mayné précise qu'il s'agit d'une transgression plutôt « *délibérée* » dans le cadre des pratiques « obscènes », et que c'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles les écarts jugés comme tels, sont vigoureusement sanctionnés par la société.

Agathe Simon va dans le même sens lorsqu'elle fait valoir que l'obscène « *consiste en la mise en scène du corps et de la parole, ainsi que des situations désavouées par la communauté, c'est-à-dire transgressives à l'égard de bienséances et de « l'ordre social établi*⁸ ». Cela étant, il faut bien se demander en quoi l'obscénité peut-elle menacer la stabilité de nos sociétés contemporaines qui paraissent cultiver une large tolérance à l'égard de la

⁵Mayné, Gilles, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, op. cit., p. 15.

⁶*Ibidem.*, p. 15.

⁷ Le *Grand Robert*, éd. de 1985. Cité par Mayné, Gilles, *ibid.*, p. 16.

⁸ Simon, Agathe, « Georges Bataille, l'obscène et l'obsédant », in *La Voix du regard*, [en ligne] n° 15, 2002, p. 19. Consulté le 18 décembre 2019, disponible sur le site : <https://www.yumpu.com/fr/document/read/16664144/georges-bataille-lobscene-et-lobsedant-la-voix-du-regard>.

pornographie capitaliste⁹, laquelle est d'après Richard Poulin, de plus en plus « *omniprésente et s'impose dans tous les domaines : publicité, talk-shows télévisés, films, littérature, musique rap et pop ; les références à la pornographie deviennent tellement systématiques qu'on en oublie presque qu'il n'en a pas toujours été ainsi*¹⁰ ». Gilles Mayné constate à cet égard que « *[l]a meilleure preuve que la pornographie n'est pas vraiment dangereuse pour la société est que dans toutes nos démocraties dites « avancées », la diffusion de matériels pornographiques est partout plus ou moins ouvertement tolérée*¹¹ ».

Toutes ces visions mettent en lumière la valeur économique de la pornographie, c'est-à-dire sa récupération explicite par le capitalisme néolibéral qui en fait le nouvel étendard de l'évolutionnisme sociétal mondial. Cette validation « *par les pouvoirs publics* » de la pornographie passe par une sorte d'épuration en son sein de ce qui pourrait rebuter, révolter les consciences. À cet effet, Dany-Robert Dufour parodiant cette réintégration discrète de l'obscénité sexuelle par les sociétés modernes dira en mimant leurs intentions masquées : « *soyez pervers pornographes, mais clean*¹² ! » Autrement dit, les « *pouvoirs publics* » ne tolèrent la monstration publique de la chair que lorsqu'elle est débarrassée de tout ce qui peut rappeler la violence du désir. Ainsi, les énergies libidinales qui peuvent faire l'objet d'une rentabilité économique sont tout simplement admises, normalisées et exploitées au sein de ce modèle de culture sexuelle. On pourrait soutenir que la tolérance de cette sorte de pornographie¹³ constitue, pour reprendre le vocabulaire de Gilles Mayné, un facteur « *de renforcement de l'homogénéité sociale*¹⁴ ». C'est, semble-t-il, pour cette raison qu'elle « *ne rencontre aucun problème majeur à se fondre dans l'ordre rationnel sur lequel s'articulent l'ensemble des discours sur lesquels la société se fonde*¹⁵ ». Dans ces conditions, certains spécialistes vont jusqu'à décréter l'effacement total de la pornographie¹⁶, du fait même de sa

⁹ D'après Richard Poulin, « *[d]epuis le milieu des années quatre-vingt-dix, l'air du temps est au voyeurisme. Du roman à l'autobiographie en passant par les reality shows, l'apparence de réalité « vraie » remplit les écrans de cinéma, de télévision et d'ordinateur. Au même moment, les années quatre-vingt-dix ont été marquées par une explosion de la production et de la consommation de pornographie. Le territoire pornographique, qui était confiné auparavant dans le privé et le caché, s'affiche publiquement, avec arrogance même. La pornographie fait « chic », branchée et moderne.* » (Poulin, Richard, *La Mondialisation des industries du sexe*, op. cit., p. 107).

¹⁰ *Ibidem.*, p. 107.

¹¹ Mayné, Gilles, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, op. cit., p. 21.

¹² Dufour, Dany-Robert, *La Cité perverse*, op. cit., p. 378.

¹³ Pour Dominique Maingeneau, il existe trois formes de pornographie que l'on peut résumer ainsi qu'il suit : il y a la pornographie dite « *canonique* », entendons celle qui « *représente des activités compatibles avec les principes généraux de la vie en société* ». Ensuite, il y a aussi la pornographie « *tolérée* » à savoir « *celle qui ne contrevient pas au principe de satisfaction partagée, mais qui montre des pratiques jugées « anormales », puis enfin, la pornographie « interdite » celle dont on peut notamment rapprocher de l'obscène en raison de son inclination à faire voir la violence du désir sexuel.* (Maingeneau, Dominique, *La Littérature pornographique*, op. cit., p. 33-43).

¹⁴ Mayné, Gilles, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, op. cit., p. 23.

¹⁵ *Ibidem.*, p. 23.

¹⁶ D'après son étymologie grecque, la pornographie désigne littéralement tout « *'écrit concernant les prostituées', c'est-à-dire tout texte décrivant la vie, les manières et les habitudes des prostituées et des*

surdétermination dans cette nouvelle culture du virtuel qui paraît, à maints égards, caractériser la réalité de nos sociétés globalisées. C'est tout au moins ce que laisse entendre Jean Baudrillard, lorsqu'il avance qu'«[e]n réalité il n'y a plus de pornographie repérable en tant que telle, parce que la pornographie est virtuellement partout, parce que l'essence du pornographique est passée par toutes les techniques du visuel et du télévisuel¹⁷ ». Cette pornographie ne saurait plus déranger aucune institution politique étant donné qu'elle constitue un objet « facilement mesurable aussi et d'abord en termes de rentabilité économique¹⁸ ». Dès cet instant, elle devient un dispositif du biopouvoir une fois que sa violence subversive a été évacuée par la maîtrise du discours capitaliste. Dans cette perspective, on comprend aisément que, si l'obscénité sexuelle révolte tant l'ordre social, c'est la preuve qu'elle est porteuse d'un danger qui risquerait de menacer la stabilité de ses structures socio-anthropologiques. Nous n'avons jusqu'à présent pas insisté sur le type de menace que l'obscénité fait courir au corps social, au point de faire l'objet d'un évitement définitionnel presque compulsif. Toutes ces questions trouvent une réponse convaincante dans le propos de Gilles Mayné, lequel esquisse une description de la peur que les sociétés modernes manifestent à l'égard de l'obscène :

En s'évertuant à vouloir définir l'obscénité sexuelle par évacuation de ce qui en est le corps sensible, c'est-à-dire le désir, porté à son paroxysme, de jouir en transgressant, de jouir de transgresser, en fait de jouir tout court, de jouir pour jouir, au mépris de ce qui peut advenir, ce qui est le propre de l'érotisme – le désir en ce qu'il a de plus intime et de plus authentique est donc exclu d'emblée, déclaré non existant par absence de définition à la hauteur, situation qui n'est pas tenable ; en étant noyé dans une brume de symboles négatifs dans laquelle son intégrité/intégralité se perd, détourné vers quelque chose qu'il n'est pas¹⁹.

L'obscénité constitue une puissance hétérogène, en cela opposée à la réalité homogène. Précisons que nous employons ces notions au sens où l'entend Georges Bataille. En effet, lorsque ce dernier utilise le terme « homogène » dans *La Valeur d'usage de Sade*, il veut signifier toutes ces « représentations qui ont toujours pour but de priver autant que possible l'univers où nous vivons de source d'excitation et de développer une espèce humaine servile apte uniquement à la fabrication, à la consommation rationnelle et à la conservation des produits²⁰ ». Dans de telles conditions, l'hétérogène ne peut que symboliser la « sortie », voire l'« expulsion des consciences hors de leurs assises conceptuelles : on est bien ici dans une tout autre sphère, une tout autre réalité²¹ », pour reprendre ces commentaires fort intéressants

proxénètes. Aujourd'hui la signification du terme a toutefois changé, et la pornographie est en générale définie comme une présentation (par écrits, dessin, peinture, photos) de choses obscènes destinées à être communiquées au public. » (Marzano, Michela, Dictionnaire du corps, op. cit., p. 748.)

¹⁷ Baudrillard, Jean, *Le Complot de l'art*, Paris, Sens & Tonka/Morsures, 1997, p. 11.

¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁹ Mayné, Gilles, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, op. cit., p. 24.

²⁰ Bataille, Georges, *La Valeur d'usage de Sade*, op. cit., p. 22.

²¹ Mayné, Gilles, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, op. cit., p. 44.

de Gilles Mayné. Dès lors, l'obscène sexuel, appréhendé comme une expérience hétérogène, ferait partie intégrante de ces activités intimes qui rendent possibles l'ouverture à la subjectivité humaine. C'est précisément de ce côté-là que nous entendons situer l'usage de ce que nous qualifions d'obscénité dans les textes. Par conséquent l'emploi que nous faisons de cette notion n'a rien à voir *stricto sensu* avec ses considérations moralisantes.

Partant de ce qui précède, est perçue comme obscène l'exhibition provocante de tout ce qui pourrait apparaître comme une transgression à l'encontre des valeurs de bienséance, bousculant de fait ce qu'on appelle communément les bonnes mœurs. Il s'agit précisément de la monstration en public de « *la nudité de la chair*²² » (l'expression est de Sartre) ; de scènes de copulation, de l'exposition des cadavres et autres actes qui transgressent les tabous sociaux. Aussi pouvons-nous à présent concevoir l'imaginaire de l'obscène en tant qu'une puissance qui participe à la structuration de l'espace dans les romans : il est la force qui commande les motivations de mobilité des personnages en leur imposant un déterminisme de comportement. Mieux encore, on remarque dans les textes que l'imaginaire est configuré autour du *dispositif de l'obscène* lequel fascine, séduit, modélise et contrôle les comportements des protagonistes en matière d'occupation spatiale. À ce titre, précisons d'emblée que le substantif « *dispositif* » que nous accolons à celui d'obscène nous est inspiré par le philosophe italien Giorgio Agamben. En effet, dans *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, après avoir rappelé toutes les ampliations heuristiques de ce terme chez Foucault, l'auteur fournit une définition qui donnera cohérence à l'interprétation que nous entendons formuler :

*J'appelle dispositif [souligne Agamben] tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. Pas seulement les prisons donc, les asiles, le panoptikon, les écoles, la confession, les usines, les disciplines, les mesures juridiques, dont l'articulation avec le pouvoir en est en un sens évidente, mais aussi, le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs portables et, pourquoi pas, le langage lui-même, peut-être le plus ancien dispositif dans lequel, plusieurs milliers d'années déjà, un primate, probablement incapable de se rendre compte des conséquences qui l'attendaient, eut l'inconscience de se faire prendre*²³.

Nous reprenons à notre compte la réflexion développée par Agamben pour l'orienter cette fois du côté de l'obscénité sexuelle. En conséquence, par *dispositif de l'obscène*, il faut entendre dans ces pages la manifestation littéraire des éblouissements de l'obscène, laquelle transforme implacablement la société en « Cité obscène ». Cet imaginaire est au cœur de tous les processus de mobilité dans les récits de notre corpus. En effet, c'est lui qui gouverne les gestes, capture les attentions, oriente les conduites, façonne les discours et les paroles,

²² Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, op. cit., p. 441.

²³ Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Éditions Payot & Rivages [tr. de l'italien par Martin Rueff], 2007, p. 31-32.

pervertit les corps dans les excès de tout genre, pour enfin susciter l'avènement sur la scène de l'imaginaire d'un avatar de la jouissance illimitée que nous avons qualifié de personnage intempérant. Cependant, la nature de ce personnage, tout à la fois menaçante et fascinante, se trouve résumée dans sa réalité corporelle par la puissance de la libido, d'où le terme de corps-sexe pour le cerner. Ce bref récapitulatif nous permet de préciser que nous n'userons de cette notion que par commodité littéraire et dans une perspective purement descriptive.

Dès lors, cette réflexion au sujet de l'obscène rentre dans le cadre de ce que Jacques Chevrier avait déjà présenté comme relevant d'une « catégorie » du roman postcolonial marqué par l'exhibition à outrance « *de la mise à nu du corps [faisant] l'objet d'une théâtralisation inscrite dans le registre du grossier, du trivial, voire de l'obscène*²⁴ ». En ce qui nous concerne, il s'agit en revanche de voir comment cet imaginaire, parce qu'il est doté de sa propre *agentivité*, favorise le devenir corps-sexe perçu pour l'occasion comme la condition indispensable de la manifestation de l'intempérance. C'est pourquoi les espaces romanesques du corpus fonctionnent, selon nous, « *sur le principe des éblouissements*²⁵ ».

I.1. La Ville : un espace dystopique ?

La ville se présente dans les romans du corpus comme un espace configuré autour d'un imaginaire sous-tendu par *le dispositif de l'obscène*, lequel fait voler en éclat les verrous de la retenue en matière d'usage des plaisirs. On se retrouve ainsi en présence d'une spectacularisation grotesque de la sexualité où tout doit être constamment mis sur la scène publique. Plutôt que d'être une cité du refoulement, la ville que présente les récits de Sami Tchak et de Sony Labou Tansi est une société du défolement charnel, marquée par une forte disposition à la permissivité. Dans l'ensemble, l'univers de la ville est par excellence l'espace le plus convoité par les personnages, en tant qu'il permet de satisfaire allègrement leurs lubies les plus audacieuses. C'est ce qui explique que, dans les œuvres des auteurs du corpus, le plus grand flux de mobilités se fait en sa direction : l'espace de la ville se prête à l'élaboration accrue des jeux et enjeux de « *séduction* », qui déterminent les structures spatiales des textes (le mot est de Gilles Lipovetsky²⁶).

²⁴ Chevrier, Jacques, *Littératures francophones d'Afrique noire*, op. cit., p. 195.

²⁵ La terminologie « *société des éblouissements* » est le concept que Joseph Tonda invente pour expliquer la configuration de l'imaginaire de la violence en œuvre dans la société postcoloniale, lequel serait inhérent aux « *éblouissements du spectacle de la mondialisation néolibérale* », *L'Impérialisme postcolonial*, op. cit., p. 33. Nous nous inspirons de cette réflexion pour montrer que l'espace dans les romans de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak est configuré autour d'un imaginaire sous-tendu par le *dispositif de l'obscène*, lequel séduit, éblouit et fascine le personnage en l'y conduisant dans les lieux hétérotopique d'expérimentation des plaisirs libertaires et des jouissances illimitées.

²⁶ Lipovetsky, Gilles, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, op. cit.

À toutes fins utiles, il convient dans une telle perspective de préciser que la narration singulière que nous offrent les récits de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak au sujet des mobilités actanciennes entérine la liquidation d'un imaginaire littéraire stéréotypé qui a caractérisé la stylistique spatiale du roman africain francophone d'avant les années soixante. Du reste, certaines de ces œuvres n'ont eu de cesse de représenter les mouvements du personnage dans le récit qu'au travers des ressorts d'une dichotomie horizontale « *révélatrice d'un schéma de quête*²⁷ ». Cette structuration littéraire a orienté les flux de déplacements des héros suivant un ordre canonique d'itinérance. Généralement, l'actant quitte le village (souvent décrit comme son lieu de naissance) en direction de la ville, qu'elle soit africaine ou européenne (ce lieu est perçu comme le cadre de la maturation mentale du personnage). Cette aventure spatiale induit dans la diégèse ce qu'il convient d'appeler *la poésie du départ*. Puis enfin, le personnage, après avoir séjourné en ville, entame son « *retour au pays natal* » : cela caractérise *la poésie du retour*. Entre autres, les romans comme *L'Enfant noir*²⁸ de Camara Laye et *L'Aventure ambiguë*²⁹ de Cheikh Hamidou Kane se prêtent parfaitement à une telle configuration, ils en sont l'archétype.

En revanche, chez Sony Labou Tansi et Sami Tchak, les stratégies spatiales n'opposent plus les villages et les villes. Du moins, lorsqu'une telle structuration existe dans les textes, elle est souvent très secondaire. Cependant, ce qui dès l'abord frappe, c'est le fait que la dichotomie s'installe au niveau des villes qui dans la majorité des cas entretiennent entre elles des rapports d'échange et d'interconnexion. Que le lecteur ne s'étonne pas du choix exclusif de ce *topos* spatial dans notre dissertation. En effet, l'environnement de la ville, en tant qu'espace irrigué par les affluents de la « *culture globalitaire*³⁰ », se présente comme le lieu par excellence où les personnages de la littérature postcoloniale peuvent souscrire à une philosophie sexuelle libérale. Au demeurant, les valeurs portant sur la promotion de la conscience individuelle que prônent les imaginaires de la globalisation à l'ouvrage dans les villes, permettent à plusieurs actants de notre corpus de contracter des relations sexuelles provisoires. Ce faisant, cette situation ayant partie liée à la licence charnelle renforce la propension individualiste qu'éprouvent les personnages en matière d'usage des plaisirs. Cette configuration de l'imaginaire au sein de la fiction africaine postcoloniale est à mettre au crédit de la planétarisation du capitalisme néolibéral. À ce propos, Georges Balandier fournit un cadre qui aide à appréhender les liens existant entre l'espace urbain postcolonial et la psychologie sexuelle d'obéissance néolibérale que l'on retrouve dans l'imaginaire des citadins :

²⁷ Paravy, Florence, *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain*, op. cit., p. 28.

²⁸ Laye, Camara, *L'Enfant noir*, (1953), Paris, Plon, 2006.

²⁹ Hamidou Kane, Cheikh, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.

³⁰ Lipovtsky, Gilles et Seroy, Jean, *La Culture-monde. Réponse à une société désorientée*, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 11.

Ces transformations s'expliquent par diverses raisons : en premier lieu, par le nombre limité de femmes qui favorise les jeux de coquetterie propre à ces dernières, en même temps que l'éducation que reçoivent certaines d'entre elles auprès des Blancs qui les 'fréquentent' ; en second lieu, par le fait [que les] relations entre sexes ne sont plus organisées précisément, comme dans le milieu traditionnel, mais abandonnées pour une grande part au hasard des initiatives individuelles ; enfin, par le rôle que joue la compétition pour les femmes et la place que tient, au sein de la société urbaine le couple provisoire³¹.

Les phénomènes culturels que Balandier décrit participent d'un vaste processus historique de globalisation des structures socio-anthropologiques africaines. Cette réalité sociologique entérine les dynamiques d'individuation en Afrique qui voit émerger dans la société le paradigme du corps-global³², en tant que réalité définissant la personne humaine comme un être de désir. Toute cette rhétorique capitaliste, ne l'oublions pas, vise à intensifier les « *expériences consuméristes*³³ » de l'individu moderne. Dès lors, les Africains deviennent eux aussi des sujets de l'Histoire, en cette ère néolibérale qui n'a de cesse d'aspirer les subjectivités en y introduisant le vivant dans « *une culture-monde, celle du techno-capitalisme planétaire, des industries culturelles, du consumérisme total, des médias et des réseaux numériques*³⁴ ».

Ce qui frappe dans la structuration spatiale des romans du corpus, c'est l'omniprésence de la ville et que, d'emblée, elle s'érige comme la citadelle de la débauche sexuelle si bien qu'elle s'affirme comme le lieu du dévoilement par excellence de l'obscène. Les sexes, les seins, les cadavres, les corps ne sont jamais autant visibles que dans cet espace urbain, cœur névralgique d'une société qui aurait complètement basculé dans l'anarchie et l'abrutissement charnel le plus total. C'est la raison pour laquelle, dans les récits, la spatialisation de la ville est constamment rendue comme le « lieu dystopique » de la corruption des mœurs et de l'anomie.

Il suffit pour s'en convaincre d'examiner comment sa configuration s'agence dans l'œuvre de Sony Labou Tansi. En effet, ce qui captive d'entrée de jeu notre attention, c'est que ses narrateurs présentent les villes dans lesquelles ils vivent et se déplacent, comme un grand carnaval à ciel ouvert régi par une économie de la somptuosité, au sens bataillien du terme. Une telle situation entérine la consommation excessive du sexe, dans la mesure où cette société est profondément réfractaire à l'idée de différer le « trop plein » de jouissances qu'elle estime indispensable à l'épanouissement de celles et de ceux qui, en son sein, du fait de leurs positions et aussi de leurs perversions, en bénéficient. L'on dira, pour parler avec les mots de Georges Bataille, que la ville sonyenne n'impose pas à ses habitants la possibilité de penser

³¹ Balandier, Georges, *Sociologie des Brazzavilles noires*, cité par Tonda, Joseph, *Le Souverain moderne*, op. cit., p. 221.

³² Nous renvoyons le lecteur à la deuxième partie du livre *Le Souverain moderne* de Joseph Tonda.

³³ Lipovetsky, Gilles et Serroy, Jean, *La Culture-monde*, op. cit., p. 16.

³⁴ *Ibid.*, p. 7.

la *consumation*³⁵ de leurs « *dépenses improductives*³⁶ » (nous faisons allusion à l'usage par les personnages des plaisirs sexuels dont la finalité n'est pas la reproduction). Cette réalité-limite de la ville affleure dans les propos que tiennent les héros sonyens pour évoquer la situation honteuse et catastrophique dans laquelle se trouve leurs villes. Ce point de vue est conforté, dans *La Vie et demie*, par les déclarations de Chaïdana après qu'elle eut trouvé refuge dans l'espace hostile de la forêt. Elle est en effet hanté par l'idée de retourner vivre « *là-bas* », c'est-à-dire en ville, nonobstant le fait qu'il y prolifère « *des hommes [qui] sont des cailloux* », leur vie n'ayant d'autre but que la consommation pathologique des plaisirs corporels :

*Le monologue de Chaïdana commençait à s'étendre comme un feu de brousse sur son être tout entier. Il l'éloignait un peu de Kapahacheu, mais elle avait des choses à se dire à elle-même. Son besoin de là-bas grandissait. Là-bas ont fait des pieds et des mains pour être vivant, et ces pieds et ces mains ont leur charme, amer, mais charme quand même. Après tout, là-bas, les femmes avaient une ration spéciale d'oxygène. Les belles. Elles avaient beaucoup de place dans les champagnes, dans les danses, dans les rues, dans les lits, toute la bonne place qui revient aux femmes dans un pays où les hommes sont des cailloux*³⁷.

Avant d'entrer plus en profondeur dans l'interprétation de ce passage, il nous semble important de relever quelques traits qui président à la configuration générale de la spatialité dans l'œuvre de Sony Labou Tansi. En procédant à une observation comparée des textes de l'auteur, on constate, à l'intérieur de ses récits, la présence d'un système dichotomique qui assure la disposition des lieux. Généralement, les espaces se distinguent par leur nature spécifique. La situation du lieu renseigne toujours sur la disposition mentale des gens qui y vivent. Les environnements anarchiques où règne l'arbitraire, la violence, les débauches et les corruptions en tous genres sont plutôt légions par rapport aux espaces civils viables. Les habitants qui choisissent de refuser la déchéance sociale sont contraints de se réfugier dans des milieux hostiles à toute organisation juridique et où la majorité de leurs concitoyens, parce qu'ils ont choisi de mener une existence entièrement commandée par les licences sexuelles, semblent se distinguer mentalement, selon l'expression de Kant, par un degré élevé de « *misologie, c'est-à-dire de haine de la raison*³⁸ ». Les personnages fuyants ces lieux de corruption

³⁵ Georges Bataille dans *La Part maudite* montre que l'activité humaine est organisée autour du « *principe de la perte* » qui favorise l'équilibre des forces vitales. Pour ce faire, l'auteur propose de diviser cette activité en deux catégories. La première fait allusion à l'ensemble des fonctions sociales qui permettent aux individus d'assurer leur autoconservation, en projetant de n'user que du strict minimum des productions essentielles à la perpétuation de la vie. La deuxième se rapporte à toutes les activités qui rentrent dans la catégorie des dépenses improductives, comme par exemple les guerres ou les sexualités dites perverses parce que n'ayant pas pour but la reproduction, etc. Bataille qualifie donc de « *dépense* », toutes les activités improductives qui nécessitent d'être consommées pour assurer un équilibre à la société.

³⁶ *Ibid.*, p. 28.

³⁷ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *op. cit.*, p. 97.

³⁸ Kant, Emmanuel, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, *op. cit.*, p. 18.

chronique se retrouvent dans une impasse. À défaut de trouver un espace civil stable qui favorise l'organisation identitaire, les personnages sont condamnés à errer dans des « *non-lieux*³⁹ ». C'est la situation dans laquelle se retrouve Chaïdana. En effet, aidés par leur grand-père Martial, la jeune fille et son frère se sont réfugiés dans la forêt pour échapper à la traque lancée contre eux de la part des miliciens du Guide Providentiel. Ils quittent l'espace civilisé de la Katamalanasia pour celui non territorialisé de la forêt, très vite identifié au cours des deux années qu'ils passent là-bas comme étant le « *dehors du monde*⁴⁰ », parce que privé de liens sociaux :

Deux ans et de grosses poussières. Ils arrivèrent dans la zone de la forêt où il pleut éternellement. Le bruit des gouttes de pluie sur les feuilles a quelque chose d'affolant. Il fatigue les nerfs. Martial Layisho et Chaïdana se bouchaient les oreilles, mais le monde du silence était aussi affolant que celui du tac tac des gouttes d'eau sur les feuilles. – La folie nous guette, disait souvent Chaïdana. La folie nous guette, répondait Martial. On a un si fort besoin des autres. Il y a des moments où j'ai envie de montrer mes papiers à ces feuilles, à ces lianes, à ces champignons. On a besoin des autres : de n'importe quels autres [...] Mais ils s'apercevaient que l'existence ne devient existence que lorsqu'il y avait présence en forme de complicité⁴¹.

La forêt n'étant pas un espace de sociabilité, les personnages ne parviennent guère à s'acclimater à ce « hors lieu » qui devient dès lors celui de la folie et de la perte identitaire, car l'occupation humaine d'un lieu n'est possible que si elle consiste en la rencontre avec une communauté avec qui l'on peut nouer des liens sociaux. C'est l'attente de Chaïdana qui revendique la nécessité de se construire une conscience spatiale qui lui permette de « *reterritorialiser*⁴² » son imaginaire culturel : elle désire se mouvoir dans un lieu où il est possible pour elle de déployer des jeux de séduction et avec la certitude que ceux-ci soient reconnues comme tels par ses semblables. En Katamalanasia, la ville se présente comme l'unique endroit lui offrant la garantie d'être reconnue par les autres consciences.

La configuration particulière de la ville, laquelle possède des lieux aménagés spécialement pour la vie somptuaire (les lits disposés pour la pratique des plaisirs, les champagnes et les places réservées aux danses) indique que c'est sa « nature » que d'imposer un certain type de comportements à ceux qui l'habitent. Chacun doit occuper sans trop se poser de questions l'espace qui lui est réservé et ainsi jouer avec les codes proxémiques du milieu. Car, structurée autour d'un imaginaire de « *la dépense improductive* », la ville oriente les individus vers des lieux hétérotopiques de l'intempérance, de la débauche

³⁹ Selon Marc Augé, « [l']espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude. » (Augé, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 130).

⁴⁰ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 97.

⁴¹ *Ibid.*, p. 88-89.

⁴² Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 17.

et de la corruption des mœurs. De plus, le fait de comparer les hommes vivant dans ces espaces de prodigalité à des « cailloux » peut s'interpréter comme la conséquence logique, dans l'ordre du discours et de la nomination, de ce qui arrive aux citadins, en l'occurrence la perte de toute initiative rationnelle, puisque réduits à n'être plus, à bien des égards, que des automates du « consumérisme », ce que la métaphore minérale s'efforce de rendre. Vivant dans une société de l'abondance et de la disponibilité des corps-sexes, la vie pour eux n'est plus qu'affaire de défoulement pulsionnel et d'avilissement dans la jouissance. Et d'ailleurs, si la ville exerce une telle séduction sur eux, c'est bien parce qu'elle leur propose des expériences « *suprasensibles*⁴³ ». Achille Mbembe voit dans cette « économie » un des traits caractéristiques des pouvoirs postcoloniaux dans leur propension à représenter la vie sensorielle :

Cette capacité à ne pas « penser le reste », à ne jamais différer la dépense, à être englué définitivement dans la vie – c'est cela qui confère à la postcolonie son ressort d'exubérance, sa stylistique, bref, son « être immédiat ». Le refus du pouvoir d'économiser la vie de ses sujets ou de la ménager repose sur l'idée selon laquelle il y en a en abondance (et donc elle est superflue). D'autre part, qu'il n'en reste plus assez ne fait paradoxalement qu'accroître gourmandise et prédation. À cause de ce refus d'économiser les personnes et les choses, le vivant, ici, court en permanence le risque de s'abîmer, en fin de compte, dans la mort. Quant au pouvoir lui-même, il s'exprime avant tout sur un mode orgiaque⁴⁴.

Chez Sony Labou Tansi, la compréhension du fonctionnement du pouvoir postcolonial ne peut se rendre intelligible qu'en la mettant en corrélation avec l'espace de la ville qui est le lieu de prédilection de sa spectacularisation. Paradoxalement, l'endroit dans lequel se meut le pouvoir sonyen est toujours présenté comme un environnement de la décomposition à cause de la violence de l'imaginaire et de l'obscène qui en encadre culturellement les contours. Toute personne vivant en ville doit constamment faire face à la puissance qu'exercent sur elle les séductions de cet imaginaire. Le but de tels « *éblouissements* » vise à inviter et à inciter à l'usage illimité des plaisirs sensoriels. La ville sonyenne est une cité dystopique dans laquelle les gens sont frénétiquement envoûtés par le désir et ses excès. Cette vérité revient presque comme un leitmotiv dans les propos des personnages en position de justifier leurs motivations d'y vivre. C'est du moins ce que laisse entendre le vieux pêcheur Amando lorsqu'il y envoie Yealdara en direction la ville au prétexte fallacieux de vendre du poisson, alors que la raison en est tout autre :

Toutes les belles filles du pays savaient se débrouiller de ce côté-là et elles trouvaient toujours un preneur solide. Quand elles n'étaient pas comblées, elles cherchaient toujours et finissaient toujours par trouver. Les hommes d'ici consommaient bien la femme et les prix étaient respectables. Et on pensait même

⁴³ Debord, Guy, *La Société du spectacle*, op. cit., p. 36.

⁴⁴ Mbembe, Achille, *De la postcolonie*, op. cit., p. XX.

que souvent s'ils se battaient, c'était pour occuper des positions qui leur permettraient de consommer les « meilleurs morceaux »⁴⁵.

La ville se présente comme l'espace carnavalesque de tous les possibles car aucune loi n'y semble réglementer les usages des plaisirs. Les gens s'y défoulent, n'y cultivant pas d'autre vocation existentielle que celle consistant à s'abrutir dans la jouissance. De telles appréciations se retrouvent fréquemment dans la bouche de personnages sonyens plus ou moins résignés à ce qu'on y « obscénise et putanise » l'espace urbain, ou bien franchement ravis des débordements dont elle est le théâtre, en tous les cas assez lucides pour ne pas s'aveugler sur la réalité : « [à] cette heure, dans cette ville, cent mille mains d'hommes devaient murmurer sous les draps, confectionnant cent mille manières d'être avec une femme. Nous avons toujours porté nos bacchantales en bandoulière.⁴⁶ » Leur rapport au corps nous semble dicté par les logiques propres aux sociétés globales mondialisées « où le plaisir et la stimulation des sens deviennent les valeurs dominantes de la vie courante⁴⁷ ». Il convient de rappeler cette hypothèse de Jean Baudrillard qui voit dans la fonctionnalité libérale du corps une condition *sine qua none* du « principe formel de plaisir⁴⁸ » en œuvre dans l'économie de la somptuosité charnelle :

[...] il faut que l'individu puisse redécouvrir son corps et l'investir narcissiquement –principe de plaisir – pour que la force du désir puisse se muer en demande d'objets/signes manipulables rationnellement. Il faut que l'individu se prenne lui-même comme un objet, comme le plus beau des objets, comme le plus précieux matériel d'échange, pour que puisse s'instituer au niveau du corps déconstruit, de la sexualité déconstruite, un processus économique de rentabilité⁴⁹.

Les valeurs sexuelles qui structurent, au sein des sociétés globalisées, les rapports des individus au corps sont autant de dispositifs culturels de l'économie capitaliste. Le but de toutes ces séductions hédonistes étant sans conteste d'assurer la rentabilité économique du désir. Le sentiment de liberté qu'ils éprouvent dans leurs usages des plaisirs au quotidien n'est que le fruit d'un déterminisme historique. En effet, on constate la fabrication, au sein de ces sociétés globalisées, d'une nouvelle corporéité du bonheur qui rattache paradoxalement l'épanouissement de l'être à un devoir-jouir, lequel s'affirme comme une modalité catégorique de l'affirmation de soi. Il s'établit de la sorte d'étranges complicités entre liberté individuelle et instrumentalisation capitaliste de cette liberté. Ce qui selon le mot de Guy Debord renforce la dimension « *spectaculaire*⁵⁰ » de nos sociétés modernes.

⁴⁵ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, op. cit., p. 163.

⁴⁶ Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, op. cit., p. 93.

⁴⁷ Lipovetsky, Gilles, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, op. cit., p. 151.

⁴⁸ Baudrillard, Jean, *La Société de consommation*, op. cit., p. 211.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 211.

⁵⁰ Debord, Guy, *La Société du spectacle*, op. cit., p. 21.

C'est en corrélation avec un tel raisonnement qu'il faut nous entendre lorsque nous affirmons que la ville décrite dans les fictions de Sony Labou Tansi est régie par un imaginaire configuré autour du *dispositif de l'obscène* lequel séduit, fascine, captive les attentions et, en dernière instance, modèle le mental. On comprend alors pourquoi dans ces espaces une sorte de *libéralisme sexuel postcolonial* encadre les usages des plaisirs. C'est aussi ce qui justifie le fait que les individus intempérants se déplacent de ville en ville pour profiter des valeurs licencieuses dont elles sont le siège, comme en témoigne Martillimi Lopez, dans *L'État honteux*, utilisant les deniers publics pour financer ses voyages vers les grandes villes européennes, lieux où la consommation des corps-sexes des « putes » est très accessible :

Ils rentrent au Crillon mon hôtel habituel et trouvent ce message de Carvano : « Monsieur le Président le pays est en danger – Stop et fin. » Il frappe du poing sur la table qui se fend en deux ; la gamine prend peur et s'envole en caleçon. Mais où vas-tu mon cœur ? Elle descend l'escalier en quatrième vitesse, toute rouge de peur et de honte mais où tu vas mon lait ? Il la poursuit en pyjama, avec son inséparable mallette de billets. Où vas-tu mon liquide ? Il se faufile entre les voitures et les insultes des gens qui nomment le sexe de sa mère. Reviens. Reviens ! Ils arrivent au marché aux fleurs et alors qu'il allait l'attraper il est tombé et cette vieille chipie lui barre la route parce que monsieur vous allez payer ! il ouvre sa mallette et lui lance un gros billet entre tes dents gâtées. Il veut la rattraper mais monsieur tu vas me les payer et encore et encore⁵¹.

Comme le dirait Mallot, un des personnages de *Je soussigné cardiaque* : « [l]e pays [...] Je le connais. C'est le plus grand consommateur mondial des putains.⁵² » Ainsi en va-t-il de la configuration de la ville dans le roman *L'État honteux* laquelle suppose un univers structuré autour d'une logique économique rendant possible la commercialisation « libérale » de la chair. Vivre pour les personnages, c'est participer activement et sans retenue à ce spectacle et à cette « activité », presque cette « industrie », de la jouissance illimitée. Sous ces auspices, la ville est bien le lieu dystopique de l'hédonisme. Dans le passage de *L'État honteux* cité ci-dessus, Martillimi Lopez est à Paris. Pour reprendre Guy Debord, l'on dira que la capitale française est une ville dans laquelle « la réalité surgit dans le spectacle, et le spectacle est réel. Cette aliénation réciproque est l'essence et le soutien de la société existante⁵³ ». Paris offre par conséquent d'énormes possibilités à ceux qui la visite pour s'épanouir charnellement à condition qu'ils disposent de suffisamment d'argent. Pour preuve cette scène où Martillimi Lopez poursuit une prostituée dénudée dans la rue parisienne, dans l'indifférence des passants, ceux-ci ne s'offusquant pas le moins du monde d'une situation à la fois grotesque et scandaleuse. L'image parisienne que poétise le récit sonyen apparaît comme l'espace grotesque de « la dépense sans frein⁵⁴ » et de l'émergence effrénée des comportements

⁵¹ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, op. cit., p. 154.

⁵² Sony Labou Tansi, *Je soussigné cardiaque*, précédé de *La Parenthèse de sang*, Paris, Hatier, 1981, p. 133.

⁵³ Debord, Guy, *La Société du Spectacle*, op. cit., p. 19.

⁵⁴ Bataille, Georges, *La Valeur d'usage de Sade*, op. cit., p. 15.

égoïstes et individualistes. Paris est présentée comme une dystopie, voire un « *anti-lieu* » dans lequel « [le] rapport inter-individuel est une défiance mutuelle et réciproque qui débouche sur la guerre perpétuelle de tous contre tous⁵⁵ ». Aucun lien social solide ne s’y tisse car seuls prévalent les intérêts individuels. Tout dans cette société de la prodigalité paraît se régler par et sur le pouvoir obscène de l’argent : Martillimi Lopez dédommage les passants qu’il a importunés avec des sommes faramineuses ; corruption et manœuvres visant à soudoyer relèvent du quotidien des habitants des villes sonyennes. On peut établir un parallèle entre l’expression « *lance un gros billet entre tes dents gâtées* » et l’atmosphère de gaspillage des richesses qui règne dans les villes et que connote l’attitude de Martillimi Lopez payant « *encore et encore* » comme si l’abondance financière était là et que tout le monde, pour peu de le vouloir, pouvait y accéder. Cette peinture fait songer aux analyses de la société postcoloniale par Achille Mbembe lequel insiste pour présenter « *le grotesque et l’obscène [comme étant deux] modes de fabrication, de déconstruction ou de ratification de régimes particuliers de la violence et de la domination⁵⁶* ». Dans ce « monde » si peu sensé, dominés et dominants semblent se rejoindre dans une même folie dispendieuse d’énergie libidinale. À telle enseigne que Sony Labou Tansi, dans la tonalité subversive qu’on lui connaît, en arrive à confier à un de ses personnage ces propos : « [c]’est ça votre Afrique, c’est ça vos indépendances et vos révolutions d’Afrique : tout commence par les jambes. Il faut qu’on ouvre un ministère des Jambes, vous y avez votre place.⁵⁷ » L’usage insistant des déterminatifs « ça » indique combien l’Afrique apparaît à ses yeux comme un espace de désolation et de dérégulation majeures : une vraie dystopie sociale. En effet, pour Dadou, - car les remarques désabusées citées sont tenues par lui -, « l’Afrique [n’est plus que] cette merde où tout le monde refuse sa place. Un merdier, un moche merdier, ce monde ! Ni plus ni moins qu’un grand marché de merde.⁵⁸ » Ce « terreau » est évidemment propice au triomphe des comportements intempérants. Dans son œuvre, Sony Labou Tansi décrit des espaces-villes qu’il est loisible de qualifier d’« *anté-politique[s]⁵⁹* » lesquelles abritent des sujets psychologiquement marqués par une tendance à « *l’individualisme nature⁶⁰* ». Leurs mobilités s’opèrent à l’intérieur des espaces dystopiques de la ville structurés autour du *dispositif de l’obscène*, nous le verrons au point suivant.

Néanmoins, avant d’aller plus avant et d’interroger la spécificité de la ville chez Sami Tchak, voici l’occasion de rappeler que le mythe de l’intempérance qui structure la diégèse de la fiction postcoloniale, et dont les œuvres de notre corpus dévoilent toutes les ampliations

⁵⁵ Hobbes, Thomas, *Le Citoyen ou les fondements de la politique*, op. cit., p. 37.

⁵⁶ Mbembe, Achille, *De la postcolonie*, op. cit., p. 144.

⁵⁷ Sony Labou Tansi, *L’Anté-peuple*, op. cit., p. 65.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁵⁹ Hobbes, Thomas, *Le Citoyen ou les fondements de la politique*, op. cit., p. 37.

⁶⁰ *Ibid.*

littéraires, ne trouve sa cohérence qu'en le mettant en relation avec les valeurs culturelles de « *la société de consommation*⁶¹ » que promeut le capitalisme global. Société au sujet de laquelle Charles Melman dit entrevoir une « *mutation qui nous fait passer d'une économie organisée par le refoulement à une économie organisée par l'exhibition de la jouissance*⁶² ». Cette nouvelle configuration sociétale propose « *un type d'organisation de la vie humaine*⁶³ » promettant à l'individu un bonheur qui passe par l'ivresse sensorielle. C'est pourquoi nous nous autorisons cette liberté de lire la poétique du trop sexuel qui est, selon nous, caractéristique de la littérature africaine postcoloniale, à travers le prisme de « *la nouvelle économie libidinale* » en œuvre dans la culture libérale mondiale au sein de laquelle « *la jouissance se situe non plus dans le discours, mais dans le corps propre ou dans le corps de l'autre*⁶⁴ ».

Une telle approche critique devrait sortir la fiction africaine des perceptions « subalternes » à laquelle on la voue dans les études francophones, en donnant sans cesse l'impression que l'Afrique n'a pas droit à la contemporanéité. Et comme si les « *conséquences culturelles de la globalisation*⁶⁵ » ne pouvaient pas se répercuter dans cette partie du globe, modifiant du même coup les modalités anthropologiques des gens qui la peuplent. Or de quoi nous instruit Agamben au sujet de la contemporanéité si ce n'est qu'elle est éminemment une dialectique d'adhésion particulière avec son époque : « *[l]a contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances*⁶⁶ ». Cela signifie que l'homme contemporain c'est celui dont le regard ne se fixe jamais définitivement sur les déterminismes de son temps. En ce sens, la relation qu'il entretient avec son époque n'est faite que de fixations éphémères, puisqu'il sait mieux que quiconque que le présent en tant que catégorie temporelle qui définit l'actualité événementielle n'est que pure

⁶¹ Baudrillard, Jean, *La Société de consommation*, op. cit., p. 199-200. Nous faisons directement allusion aux analyses développées au troisième chapitre du livre où Baudrillard montre que le corps est devenu dans les sociétés globalisées un objet de consommation de premier plan : « *[d]ans la panoplie de la consommation, il est un objet plus beau, plus précieux, plus éclatant que tous – plus lourd de connotations encore que l'automobile qui pourtant les résume tous : c'est le CORPS. Sa « redécouverte », après une ère millénaire de puritanisme, sous le signe de la libération physique et sexuelle, sa toute-présence (et spécifiquement du corps féminin, il faudra voir pourquoi) dans la publicité, la mode, la culture de masse – le culte hygiénique, diététique, thérapeutique dont on l'entoure, l'obsession de jeunesse, d'élégance, de virilité/féminité, les soins, les régimes, les pratiques sacrificielles qui s'y rattachent, le Mythe du Plaisir qui l'enveloppe – tout témoigne aujourd'hui que le corps est devenu objet de salut.* » C'est dans cette logique analytique de la consommation du corps en tant qu'objet de plaisir que nous nous appuyons pour construire notre hypothèse ayant trait au mythe littéraire de l'intempérance et dont le corps-sexe se trouve être l'agent fonctionnel structurant sa narration dans les textes. Il ne s'agit pas de faire dire aux écrivains ce qu'ils n'ont jamais affirmé, mais nous pensons qu'il est possible de lire leurs textes dans cette perspective.

⁶² Melman, Charles, *L'Homme sans gravité*, op. cit., p. 18-19.

⁶³ Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., p. 94.

⁶⁴ Dufour, Dany-Robert, *Le Divin Marché*, op. cit., p. 367.

⁶⁵ Allusion faite au sous-titre du livre d'Arjun Appadurai intitulé *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, op. cit.

⁶⁶ Agamben, Giorgio, *Nudités*, op. cit., p. 21.

ombre fuyante. C'est pourquoi le rapport de l'individu à la contemporanéité ne peut être que celui d'une relation anachronique avec son époque. Par conséquent, interpréter l'histoire contemporaine de l'Afrique, c'est précisément saisir les relations temporelles qu'elle entretient avec son époque, mais aussi les distances qu'elle prend avec cette même époque pour mieux fonder ses propres subjectivités. C'est dans cette perspective que nous lisons le mythe littéraire de l'intempérance comme résultant d'une « *logique qui fait de l'ère du capitalisme néolibéral une configuration socio-historique dont l'un des principes fondamentaux est l'obscénité provocatrice*⁶⁷ ».

Dans notre corpus, en garantissant aux actants le droit de jouissance de tous sur tous, la ville a des allures de « Cité obscène » où les individus réifiés « réalisent », comme les autres marchandises du capitalisme, leur « *valeur d'usage* », schématiquement représentée par la réalité « *hypersexualisée* » de leurs corps. Le personnage citadin ou aspirant à le devenir pleinement est contraint de se définir plus que jamais comme un individu déraisonnablement porté vers l'ivresse. En cela, selon le mot de Nietzsche, il paraît voué à « *la dépossession mystique de soi*⁶⁸ ». Une telle situation entérine l'avènement d'un temps marqué par le triomphe du « *serpent d'enfer* », au sujet duquel Raphaël Hythlodée, le marin-philosophe de *L'Utopie* de Thomas More, disait qu'il se manifeste comme un reptile « *qui s'est glissé dans le cœur des hommes, qui les aveugle par son venin, et les fait reculer loin du sentier d'une vie meilleure*⁶⁹ ». Un tel raccourci n'est pas dénué de sens, vu que l'envers de la configuration de la cité « *utopienne* » décrite par Thomas More paraît comparable à celle qu'on retrouve dans le roman africain postcolonial : démesures sexuelles, licences excessives dans l'usage des plaisirs, tyrannies, égoïsmes, individualismes, etc. Pour ce qui nous concerne, l'imaginaire de l'obscène constitue la manifestation littéraire et africaine francophone) de ce « *serpent d'enfer* » parce qu'il assure la structure des modalités d'occupation des lieux et érige les licences sexuelles en valeurs⁷⁰ sociétales.

⁶⁷ Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial*, op. cit., p. 228.

⁶⁸ Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., p. 89.

⁶⁹ More, Thomas, *L'Utopie*, Paris, La Dispute, [1516] 1997, p. 125. Thomas More est un humaniste et homme politique anglais né en 1478. Il a été décapité en 1535 en raison de ses oppositions farouches contre le roi d'Angleterre Henri VIII. En 1516 paraît *L'Utopie*, œuvre dans laquelle l'auteur imagine une cité idéale et prospère, tenue à l'écart du monde corrompu. Selon Paul Ricœur, le terme « *utopie* » signifie « *non-lieu* » ou « *nulle part* », c'est-à-dire « *un lieu qui n'existe en aucun lieu réel, une cité fantôme, une rivière sans eau, un prince sans sujets, etc.* » (Ricœur, Paul, *L'Idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil, 1997, p. 36). L'utopie est une alternative crédible qui permet d'interroger les assises anthropologiques du monde réel : Ricœur appréhende l'utopie comme une « *extraterritorialité* » qui aide à repenser la vie sociale : « *de ce non-lieu, une lueur extérieure est jetée sur notre propre réalité, qui devient soudain étrange, plus rien n'étant désormais établi. Le champ des possibles s'ouvre largement au-delà de l'existant et permet d'envisager des manières de vivre radicalement autres.* »

⁷⁰ Jouve, Vincent, *La Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 24. Selon Vincent Jouve, le texte de fiction est toujours configuré autour d'une structure des valeurs. Que le personnage adhère ou n'adhère pas aux valeurs sociétales en vigueur dans son univers, force est de constater qu'il a besoin de s'agréger à un dispositif culturel pour donner sens et cohérence à son existence. C'est dans cette perspective que Jouve parle de la présence dans le texte d'un code

Après ces développements que nous espérons utiles, il nous semble que nous pouvons mieux aborder l'étude de la configuration spatiale de la ville chez Sami Tchak. Celle-ci est une cité gouvernée au plus haut point par les éblouissements de l'obscène. Dans un passage du roman *Hermina*, cela en est flagrant. La topographie urbaine s'y agence comme un univers utopique gouverné par la violence de l'obscène. La séquence évoque l'exposition d'un cadavre sur la scène publique et l'impression délétère qui s'en dégage puisque dans la foule rassemblée, émerge le sentiment partagé par presque tous que, même mort, le corps-sexe excite toujours :

Ce qui avait surtout frappé Hermina, c'était le silence du corps, le silence de ce corps d'où étaient sorties, quelques minutes plus tôt, beaucoup de paroles, le silence de ce corps maintenant livré aux mouches. La jupe s'était retroussée et l'on avait vu les fesses presque nues de la victime (elle avait un string blanc). Hermina, tout en pleurant, s'était posée la question suivante : « Dans cette foule, combien d'hommes rêvent-ils de coucher avec ce cadavre ? » La victime était une femme belle et jeune, intelligente, qui avait éveillé chez beaucoup d'hommes de violents désirs traduits par le vulgaire compliment qu'ils lui avaient toujours lancé : « Quelle belle pute ! »⁷¹.

La ville tchakienne dépasse toutes les limites et ignore la décence la plus élémentaire puisqu'elle se confond parfois avec un espace où des corps-cadavres sont louchement contemplés. La mise en scène conjointe de la sexualité et de la mort transgresse. Citons à cet égard la réflexion éclairante d'Agamben dans *Profanations* :

Les juristes romains savaient parfaitement ce que signifie « profaner ». Les choses qui d'une manière ou d'une autre appartiennent aux dieux étaient sacrées ou religieuses. Comme telles, elles se voyaient soustraites au libre usage et au commerce des hommes et on ne pouvait ni les vendre, ni les prêter sur gage, ni les céder en usufruit ou les mettre en servitude. Il était sacrilège de violer ou de transgresser cette indisponibilité spéciale qui les réservait aux dieux du ciel (et c'est alors qu'on appelait justement « sacrées ») ou à ceux des enfers (on les disait alors simplement « religieuses »). Alors consacrer (sacrare) désignait la sortie des choses de la sphère du droit humain, profaner signifiait au contraire leur restitution au libre usage des hommes⁷².

L'analyse du philosophe italien montre que profaner c'est l'acte de remettre à l'usage public quelque chose qui avait été mise à l'écart. Ce rappel nous permet d'élucider davantage la fonctionnalité du *dispositif de l'obscène* dans notre corpus : est perçu comme obscène tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, possède le pouvoir de rendre accessible à la jouissance sexuelle, ce qui avait été soustrait de l'investissement libidinal des individus. C'est ainsi que

« éthique » qui assure la distinction psychologique des actants : « Enfin, l'éthique – autrement dit, la ligne de conduite, le rapport de l'individu aux principes et aux lois – est toujours sous-tendue par la référence à telle ou telle valeur. Le roman propose souvent une ligne de partage entre ceux qui respectent la norme sociale et ceux qui obéissent à leurs propres valeurs et ceux qui se soumettent à la doxa, entre ceux qui se réfèrent à une morale et ceux qui connaissent pour seule loi leurs propres désirs. »

⁷¹ Tchak, Sami, *Hermina*, op. cit., p. 18.

⁷² Agamben, Giorgio, *Profanations*, [2005], Paris, Éditions Payot & Rivages, 2006, p. 95.

se configure l'utopie tchakienne de la cité idéale en tant que figuration d'un monde où l'individu possède le droit absolu d'expérimenter ses fantasmes sexuels – fussent-ils destabilisant pour autrui – pourvu que s'actualise la jouissance individuelle.

Mais reprenons l'analyse de l'extrait du roman *Hermina* précédemment cité. Certains détails attirent notre attention et notamment ceux de la nudité de cette femme morte focalisant le regard des passants au point qu'il y a lieu de considérer cette scène comme étant productrice d'une réalité obscène : « *La jupe s'était retroussée et l'on avait vu les fesses presque nues de la victime (elle avait un string blanc)* ». La forme pronominale « *s'était retroussée* » confère à « *[l]a Jupe* », objet inanimé, le pouvoir de se mouvoir ainsi que l'initiative d'être. Et peut-être même la « *volonté* » de faire voir, de rendre visible les « *fesses presque nues* » et le « *string blanc* » de la victime... Il est tentant à ce stade de la réflexion de penser aux propos de Jean-Paul Sartre identifiant l'obscène dans la mécanique de certaines parties du corps lesquelles donnent isolément l'impression d'être en action afin d'exciter sexuellement :

L'obscène apparaît lorsque le corps adopte des postures qui le déshabillent entièrement de ses actes et qui révèle l'inertie de sa chair. La vue d'un corps nu, de dos, n'est pas obscène. Mais certains dandinements involontaires de la croupe sont obscènes. C'est qu'alors ce sont les jambes seules qui sont en acte chez le marcheur et la croupe semble un cousin isolé qu'elles portent et dont le balancement est pure obéissance aux lois de la pesanteur. Elle ne saurait se justifier par la situation ; elle est entièrement destructrice de toute situation, au contraire, puisqu'elle à la passivité de la chose et qu'elle se fait porter comme une chose par les jambes⁷³.

Ces remarques nous aident à mieux saisir ce qui, dans *Hermina*, franchit un seuil auparavant rarement atteint, le texte mettant l'accent sur le caractère érotique du bas corporel d'une dépouille et les « *éblouissements* » provoqués par sa vue, par le truchement d'une description évocatrice, celle d'un corps-cadavre nimbée d'« *une passivité obscène et épanouie*⁷⁴ ». Dans la diégèse les passants et dans la réalité les lecteurs sont alors « *forcés* » à se confronter au plaisir suprêmement dérangeant de désirer intensément l'insoutenable. On découvre, horrifié et coupable, que la ville constitue l'espace par excellence de la profanation, au sens agambenien du terme.

Dans les romans de Sami Tchak, les personnages, partout où ils circulent, sont submergés par une multitude de situations provocantes les incitant au débordement et à l'excès, et par la violence de l'imaginaire social de cette Cité de l'obscène. Ce qu'illustre cette observation dans *Hermina* :

La voiture sortit aussitôt de Náutico pour s'engager sur la Quinta Avenida, à cette heure-là envahie, sur plus de dix kilomètres, sur des trottoirs et l'allée piétonne centrale, par des centaines de jeunes filles et gamines, plus nues que vêtues,

⁷³ Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, op. cit., p. 441-442.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 443.

faisant de l'auto-stop dans l'espoir de monter à bord des voitures des touristes pour aller se griser des ambiances festives de la Marina Hemingway. En voyant une exposition de charmes, on avait l'impression que dans cette île il n'y avait plus que des putes, que la putanerie était la seule activité digne de toutes ces beautés et de toutes ces fraîcheurs capables d'anéantir tous les scrupules chez les personnes qui prenaient le risque de les approcher pour le bonheur de l'oil⁷⁵.

L'espace urbain favorise l'exhibition des corps-sexes. L'emploi du néologisme « *putanerie* » montre que la cité s'en trouve contaminée, en bute à la puissance régente de *l'obscène*. En outre, la monstration des corps-sexes aux badauds donne des allures de supermarché du sexe à la ville d'autant que les actrices de ce commerce de la chair sont jeunes et « *gamines* ». Toujours est-il que c'est l'imaginaire de *l'obscène* en tant que culture de la ville qui rend possible une telle disposition mentale, on peut ici se reporter à Baudrillard et à ce qu'il avance des usages corporels dont il juge qu'ils reflètent la nature des imaginaires culturels :

Le corps n'est-il pas l'évidence même ? Il semble que non : le statut du corps est un fait de culture. Or, dans quelque culture que ce soit, le mode d'organisation de la relation au corps reflète le mode d'organisation de la relation aux choses et celui des relations sociales. Dans une société capitaliste, le statut général de la propriété privée s'applique également au corps, à la pratique sociale et à la représentation mentale qu'on a⁷⁶.

La société dans laquelle on vit détermine nos rapports complexes au corps même si certaines structures de représentations échappent à la norme sociale. Ce faisant, l'imaginaire de *l'obscène* chez Sami Tchak à une fonctionnalité subversive : aussi vaut-il mieux l'appréhender comme une stratégie argumentative cherchant à interroger la vérité de l'être par le biais de ses rapports au désir sexuel dans une société globalisée et gouvernée par le plaisir.

Ainsi, si tant de personnages arpentent la ville avec empressement et élan, c'est d'abord parce que celle-ci offre un ensemble de lieux « ouverts » à la reconnaissance de leur « *corps étranger* » face à la norme sexuelle instituée dans la société (la formule est de Bataille⁷⁷). Cependant, en recourant à la notion de *corps étranger* (laquelle est liée à celle de *l'hétérogène*), nous entendons désigner tous les usages corporels relégués aux marges à cause de leurs déviances supposées aux normes. Nous posons que le *dispositif de l'obscène* chez Sami Tchak est fondamentalement une puissance de *l'hétérogène*. Cette hypothèse prend quelque consistance en la rapprochant des dires de la maman de Djamila dans le roman *Hermína*, laquelle se déplaçait dans les grandes agglomérations mexicaines afin de satisfaire sa passion pour les contacts sensoriels. En effet, cette dame « *aimait les grandes villes à*

⁷⁵ Tchak Sami, *Hermína*, *op. cit.*, p. 42.

⁷⁶ Baudrillard, Jean, *La Société de consommation*, *op. cit.*, p. 200.

⁷⁷ Bataille, Georges, *La Valeur d'usage de Sade*, *op. cit.*, p. 15. Et puis aussi : « *La notion de corps étranger (hétérogène) permet de marquer l'identité élémentaire subjective des excréments (sperme, menstrues, urine, matières fécales) et de tout ce qui a pu être regardé comme sacré, divin ou merveilleux* », *Ibid.*, p. 15.

cause des corps, elle aimait se mêler aux corps sous la chaleur⁷⁸ ». D'où un climat prédisposant certains personnages féminins à se vêtir frivolement et à afficher des attitudes frisant la lubricité. C'est le cas de la mère du conteur diégétique de *Place de fêtes* qui profitant de l'atmosphère libérale de Paris déambule de lieu en lieu avec un corps-sexe à peine couvert. Ce qui provoque l'émoi des passants :

C'était en été. Maman était habillée comme une petite fille, j'allais dire comme les jeunes et jolies que l'on voit couchées les seins nus aux Buttes-Chaumont et qui prennent un orgasme de soleil. Maman avait une petite robe noire et je voyais ses cuisses parfois jusqu'à la naissance des fesses quand le vent la taquinait et soulevait la robe. Elle avait un string blanc. Au niveau des seins, la robe laissait à nu aux deux tiers. Et c'était comme des papayes sauvages au sommet d'une haute montagne. J'accompagnais maman à Paris. En la voyant, j'étais à la fois gêné et fier, parce que les hommes la regardaient avec insistance et parfois elle était obligée de leur faire un large sourire⁷⁹.

Une fois de plus, Paris se présente comme la ville par excellence de la lubricité et du plaisir sans limite, les personnages féminins peuvent y exhiber à volonté leur corps-sexe, son environnement est si saturé de corps-sexes obscènes que le « vent », tel un amant mystérieux et pervers qui s'amuse à retrousser les jupons, est perçu en tant qu'adjuvant du *dispositif de l'obscène* (l'emploi à l'imparfait des verbes « taquinait » et « soulevait » qui suggèrent la dénudation du corps-sexe des femmes afin de le rendre visible au regard des hommes). Quant aux « seins » des filles des Buttes-Chaumont, alanguies au soleil, ils finissent par transporter les hommes « sur les territoires hétérotopiques de l'imaginaire⁸⁰ » de l'obscène et annoncent une prodigieuse fête sensorielle. Dès lors, la ville non seulement assure « la gouvernance des mobilités⁸¹ » actanciennes mais elle médiatise aussi la « *culturalisation* » de la consommation hédoniste des plaisirs corporels.

Notre démarche d'analyse est renforcée par le fait qu'il « n'y a probablement pas une société qui ne se constitue son hétérotopie ou ses hétérotopies⁸² » et qu'il est toujours judicieux d'appréhender le fonctionnement de l'obscène à l'intérieur de ces « régions de la halte transitoire⁸³ » que les individus intempérants investissent au cours de leurs pérégrinations. Dans les villes du corpus, les endroits de l'obscène ont valeur d'espaces-seuils dans lesquels les personnages font l'expérience du devenir corps-sexe, voire du corps-automate. La désinhibition des actants une fois introduits dans ces lieux de la fête corporelle conditionne leur accès à la jouissance. C'est pourquoi il sied d'examiner dès à présent la configuration du « bar » en tant qu'espace hétérotopique de la démesure sexuelle.

⁷⁸Tchak, Sami, *Hermína*, op. cit., p. 325.

⁷⁹ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 73.

⁸⁰ Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial*, op. cit., p. 132.

⁸¹ Lipovetsky, Gilles et Serroy, Jean, *La Culture-monde*, op. cit., p. 192.

⁸² Foucault, Michel, *Le Corps utopique, Les hétérotopies*, op. cit., p. 25.

⁸³ *Ibid.*, p. 24.

I.2. Le Bar : un lieu hétérotopique de l'obscène

Nous voulons dans ce point aborder la poétique spatiale qui édifie narrativement la ruée des personnages vers le bar, en tant qu'il est le lieu de l'actualité permanente de la jouissance. Cette configuration singulière donne l'impression que la ville dans son ensemble est marquée, selon l'expression de Michel Foucault, par une « *surdétermination de l'hétérotopie*⁸⁴ ». Les bars sont, de ce fait, présentés dans les récits comme étant des espaces de la confrontation spectaculaire des personnages avec la violence de *l'obscène*. La réalité qui y prévaut semble signifier aux personnages : « venez à moi et je ferai de vous des corps-sexes afin de vous garantir la jouissance illimitée. Ainsi, transformés en des automates du jouir, je gouvernerai vos corps par le biais du mythe du plaisir devenu le nouvel horizon de quête de soi ». Une fois plongés dans le tourbillon de ces espaces de défoulement sensoriel, les personnages voient leur vie se transformer en dépendance, voire en soumission à un système qui n'invite qu'à la débauche et à la célébration souveraine du corps-sexe, lequel est continuellement dépeint comme l'unique réalité à même de permettre la matérialisation de l'être-au monde des individus. C'est la condition que doivent remplir les protagonistes s'ils désirent franchir les seuils d'excitabilité, boîtes de nuit et bars en sont alors les sas. Dans *Hermina*, l'atmosphère capiteuse du « *café José Maria de Heredia* » correspond à cette exigence. Il s'agit d'un endroit insolite, renchérit le narrateur-descripteur, où l'on « [...] *y fumait des cigares et des pipes en même temps qu'on lutinait des femmes dans des tenues légères qui exhibaient leur poitrine plantureuse*⁸⁵ ». Les individus qui fréquentent ces milieux sont invités à vivre des expériences singulières faites de l'intensification des désirs. Ce dont il leur est impossible de se préserver car ses espaces fonctionnent eux-mêmes comme un corps sensuel à la séduction irrésistible :

*Il était 15 heures. Une étouffante chaleur régnait dans ce café archicomble, où, dans la forte odeur de sexe, certaines femmes, ivre, avaient déjà laissé tomber leur haut pour tendre des deux mains leurs énormes seins aux hommes qui s'en régalaient du bout des doigts. Cette ambiance capiteuse provoquait chez toute personne normale de fulgurants désirs charnels qui envoyaient certains couples dans les toilettes d'où, parfois, parvenaient des râles ou des gémissements des corps comblés*⁸⁶.

Au café José Maria de Heredia, les passions se posent comme la seule « *causalité psychique*⁸⁷ » de l'existence. C'est bien cette raison unique qui y attire les clients. Les

⁸⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁵ Tchak, Sami, *Hermina*, *op. cit.*, p. 80.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 82.

⁸⁷ Melman, Charles, *L'Homme sans gravité*, *op. cit.*, p. 179.

substantifs « *râles* » et « *gémissements* » sont autant d'indices kinesthésiques sur les orgasmes qu'ils y obtiennent. L'hétérotopie du bar influence grandement la mobilité des individus qui s'y rendent pour profiter largement des amours peu conventionnels, des étreintes et des passes dont il est un des centres névralgiques. Il est à noter que, dans l'espace clos du bar, les personnages perdent toute retenue en matière sexuelle, ils y obtiennent la « *capacité d'être excité[s], au-delà de l'excitation*⁸⁸ ». L'homologie entre la nature du lieu que les actants fréquentent et leurs passions immodérées est manifeste. L'état de « *surexcitation*⁸⁹ » du personnage suppose la possibilité d'un dépassement de la sexualité homogène que lui impose la conscience sociale. Il ne se sent accompli mentalement qu'au sein d'environnements rendant possible la libération sans entrave de ses désirs les plus intimes parce que son psychisme est colonisé par l'obscène.

D'autres adjuvants jouent un rôle important au service de ces sexualités débridées à commencer par l'odeur et plus précisément celle du sexe, laquelle agit, dans les récits de Sami Tchak, comme un actant doté de sa propre *agentivité*. De fait, elle est un marqueur de premier plan qui configure la relation des personnages à l'espace. En effet, le sexe semble sécréter une espèce de phéromone se propageant par les voies aériennes et ayant la propriété d'envoûter tout individu qui l'inhale. Son odeur est comme une trace déposée dans l'espace public pour orienter les protagonistes vers les lieux de l'obscène. C'est ce qu'éprouve Herberto en entrant dans un bar où l'air paraît embaumé par les senteurs du bas corporel :

*L'odeur du sexe ! Même la fumée des pipes et des cigares sentait le sexe. L'odeur du sexe. Les grosses femmes, dès qu'elles avaient chaud, sécrétaient une forte odeur de résine animale fortement odoriférante qui faisaient penser aux chiennes en période d'amour*⁹⁰.

Herberto est particulièrement attiré par ces odeurs vaginales. Ses déplacements sont influencés par ces effluves. De plus, le texte identifiant les femmes à des « *chiennes en période d'amour* » insinue que leurs phéromones invitent les mâles à la copulation. Aussi, est-ce au bar que le désir de l'homme s'exprime dans sa violence la plus bestiale ; il est le lieu charnière où s'abolissent les frontières entre l'humain et l'animal, l'espace dans lequel les individus cèdent « *à l'envie des brutales amours de chiens*⁹¹ ». Le personnage s'animalisant est doté d'un corps transgressif tandis que le rapport à la chair se vide de toute phénoménalité pour ne traduire qu'une réalité physique. Dans ce contexte, le bar est le lieu privilégié de l'hétérogène sexuel et de la libido spontanée, ainsi que tend à le prouver cette scène du *Paradis des chiots*, où la jeune Linda est « foudroyée » par les odeurs émanant du sulfureux établissement nommé *La Planète des Gamines* :

⁸⁸ Sutter, Laurent de, *L'Âge de l'anesthésie*, op. cit., p. 23.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 141.

⁹⁰ Tchak, Sami, *Hermina*, op. cit., p. 81.

⁹¹ Tchak, Sami, *Filles de Mexico*, op. cit., p. 72.

Il y avait plein de gamines de mon âge, même plus jeunes, plutôt nues que vêtues, les plus ivres lâchant des kyrielles de mots bouseux [...] Certaines gamines dansaient, rigolaient, se laissaient tripoter. Propos et gestes crus, tels ceux de cette gamine si maigre qui a soulevé sa jupette pour montrer son famélique popotin nu, prétendant qu'elle pouvait avaler par là même une patte d'éléphant. Odeur. Oui, l'odeur des mots et des gestes m'a pénétrée si brutalement que je me suis sentie en feu, chienne, moi qui aurait voulu être de la meute paillard⁹².

Les manifestations du désir charnel jouxtent le bestial et le pathologique, la vie de Linda étant devenue un cauchemar depuis le jour où elle est entrée dans ce bar, lequel lui provoque de fortes hallucinations sensorielles. Le quotidien de celle-ci en est hanté : « La Planète des Gamines, ce bar pourri, il venait toujours m'assaillir, ripopée d'odeurs répulsives et d'images lascives, il venait donc, ce bar, me tendre la main, il venait tout nu, il venait, et je l'entendais, ce bar, me dire, Viens avec moi, viens vivre⁹³ ! » L'olfactif conditionne l'imaginaire du personnage par les « images lascives » qu'il crée. Linda passe ainsi par la « surexcitation » corporelle analogue à celle qui conduit les autres personnages de Sami Tchak à subir une transformation intérieure les faisant se considérer comme des corps-sexes.

Sans nous contredire ni minimiser l'hétérotopie du bar dans l'univers diégétique tchakien, son efficience nous autorise tout de même à relativiser le caractère permissif de la formation économique et sociale qui voit proliférer ces lieux de perdution. La configuration licencieuse du *socius* de la ville, du moins telle qu'elle nous est apparue d'entrée de jeu, demande qu'on lui apporte quelques nuances. En effet, comment comprendre qu'une ville qui se voulant permissive en matière d'investissement libidinal, puisse disposer d'espaces hétérotopiques aptes aux défoulements sensoriels aussi nombreux ? Ne faut-il pas voir dans cette prolifération des hétérotopies de la débauche une manière ingénieuse et surtout politique d'éloigner de l'espace public les sexualités dites perverses et par conséquent dérangeantes ? La façon dont se comportent les personnages, quand ils ont franchi le seuil des bars, suggère que la société pratique en réalité la « mise sous contrôle [de leurs] affects⁹⁴ ».

Si on accorde quelque crédit à cette hypothèse, l'imaginaire de l'obscène qui fabrique les corps-sexes peut alors s'interpréter comme un projet épistémologique visant à interroger la culture sexuelle en vigueur dans les sociétés du texte. C'est dans cette direction que nous allons « lire » la poétique de l'intempérance dans l'œuvre de Sami Tchak.

Mais, pour l'instant, revenons sur l'omniprésence de l'hétérotopie du bar afin de lui trouver une explication en relation avec l'anthropologie culturelle néolibérale.

Dans son ouvrage intitulé *L'Âge de l'anesthésie*, Laurent de Sutter soutient que l'essor du capitalisme industriel a favorisé la naissance, au sens foucauldien du terme, d'un dispositif

⁹² Tchak, Sami, *Le Paradis des chiots*, op. cit., p. 61-62.

⁹³ *Ibid.*, p. 74.

⁹⁴ Allusion faite au sous-titre du livre de Laurent de Sutter intitulé *L'Âge de l'anesthésie. La mise sous contrôle des affects*, op. cit.

de pouvoir qu'il nomme la « *psychopolitique* ». Celle-ci prend forme à travers une politique qui investit le domaine de l'excitation dans l'optique de faire « [f]onctionnaliser le corps⁹⁵ » des individus. Une telle fonctionnalisation s'applique à contrôler les forces du désir en les faisant dévier de tout gaspillage libidinal improductif. Ces forces ainsi maîtrisées et canalisées, le biopouvoir peut facilement les réorienter vers le monde de la production. Ayant compris le danger que l'excitation faisait encourir à la stabilité des sociétés capitalistes modernes, cette « *psychopolitique* » traque et module les affects corporels. À partir de cet instant, ce contrôle ne peut que revêtir des enjeux biopolitiques et bioéconomiques :

On [peut] même dire que l'excitation est le principe d'intranquillité de l'être, ce qui l'empêche de s'installer dans le confort satisfait de sa propre identification à lui-même ; elle marque le retour de l'inquiétude là où la quiétude devait régner. Mais qu'il y ait un lien entre cette quiétude et le fait de la liberté, même comprise dans les termes très restreints qui étaient ceux de la République romaine, ajoute une nuance capitale à ce qui constitue l'essence de l'excitation : être insatisfait, c'est aussi être libre. À l'inverse, se replier dans la satisfaction de l'être revient à abjurer une des prérogatives de l'homme libre, et à se résoudre à ce que quelqu'un d'autre, quelque part, décide pour soi⁹⁶.

Être excité signifie « être conduit hors de soi, être propulsé à l'extérieur des limites de son propre être, se retrouver happé par un dehors qui n'appartient plus à celui qui en est la victime – être excité, c'est éprouver ne pas être soi⁹⁷ ». Par un mouvement de lâcher-prise, l'excitation favorise tendanciellement le triomphe du règne pulsionnel, lequel déborde les seuils d'investissements affectifs autorisés par les structures sociales. C'est fondamentalement un moment de liberté absolue qui permet à l'homme de se défaire (en partie) de lui-même pour, dans l'expérience d'une confrontation violente avec ses désirs non domestiqués, affirmer symboliquement son être comme une impuissance instable et résolument située du côté de la transgression des limites (corporelles, sociales, sexuelles, etc.). Dès lors, le capitalisme industriel voulant s'assurer étroitement de la docilité des corps des individus met en place un certain nombre de dispositifs biopolitiques en vue de juguler « le dépassement de l'être⁹⁸ ». À cet égard, Laurent de Sutter a bien raison de dire qu'« il n'y a de politique que de l'excitation⁹⁹ ». Cela signifie que la « *psychopolitique* » néolibérale implique la gestion des affects afin de conserver sous son emprise le mouvement « des corps agités¹⁰⁰ », c'est-à-dire tous ces corps en état de (sur)excitation. D'après l'auteur, c'est dans ce contexte que serait née la boîte de nuit, une invention d'origine populaire pour réinvestir la fête comme moment du déchaînement des affects : « [l']invention de la boîte de nuit [constituait] une sorte de

⁹⁵ *Ibid.*, p. 110.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 140.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 144.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 28.

*réponse prolétaire à la thésaurisation privée de la fête – une manière de restituer à la fête sa nature publique*¹⁰¹ ». Malheureusement, le capitalisme a très vite étendu sa surveillance à ces nouveaux lieux du déferlement du désir et a décidé de considérer ces endroits « *comme des espaces publics, c'est-à-dire des espaces dans lesquels des règles spéciales de sécurité et de pudeur devaient être appliquées*¹⁰² ». Ainsi, du point de vue de la « *psychopolitique* », ces milieux initialement « marginaux » sont devenus des « quartiers réservés », des lieux prévus pour les débordements affectifs des individus et des foules. Dans les sociétés capitalistes néolibérales, la boîte de nuit fonctionne sur le mode d'une hétérotopie « spécialisée ». La loi peut aisément s'y exercer afin de réguler et contrôler ce qui est susceptible de s'y passer. Autrement dit, aucun débordement sensoriel ou affectif ne s'y exprime qui ne soit politiquement marqué. En tant qu'instrument du biopouvoir, boîtes de nuit et bars se trouvent ravalés au statut de lieux sociaux tolérés, sinon acceptés et conventionnels, puisqu'ils servent *in fine* à diffuser les pratiques spécifiques de socialité sexuelle. Dans l'univers romanesque de Sami Tchak, il en est de même pour un bar comme *La Planète des Gamines* et pour ceux qui lui ressemblent.

Dans les textes de l'écrivain togolais, l'hétérotopie du bar coïncide avec un espace « autre » prévu pour l'expression, sans heurt, des minorités et des marginalités sexuelles.

Certains personnages aimant les plaisirs de l'excès peinent en effet à les satisfaire dans l'économie libidinale officielle promue par la société du texte. Même si la stigmatisation dont sont victimes ces actants ne transparaît pas de prime abord dans la diégèse, il est impossible d'occulter les difficultés éprouvées par ceux qui, comme eux, aspirent à mener une existence sociale basée sur l'hédonisme sexuel ainsi que sur des plaisirs transgressifs. S'ils investissent les bars afin de se défouler, c'est qu'ils ne souhaitent pas être jugés. Les lieux hétérotopiques de l'excès qu'ils fréquentent permet leur devenir-soi-même et, de ce fait, font figure de « ghettos » de la contestation des sexualités imposées.

Dans la ville tchakienne, le bar agit comme un « *contre-espace* », il autorise les actants à vivre des plaisirs dont la réalisation serait étouffée et réprimée dans les espaces officiels. Il se présente comme une alternative pour tous ceux-ci qui contestent les attitudes sexuelles homogènes et hégémoniques promues par les lieux institutionnels et légitimes indissociables de la visibilité symbolique. Son hétérotopie répond à un aménagement à l'intérieur de la ville « *où la sexualité illégale se trouve à la fois abritée et cachée, tenue à l'écart, sans être pour autant laissée à l'air libre*¹⁰³ ». C'est la raison pour laquelle les intempérants y affluent.

Ce n'est d'ailleurs pas se fourvoyer que de se référer à ce que Sami Tchak pense d'une « liberté sexuelle » dont il estime qu'elle n'est pas toujours ce que la lettre du discours en dit. Il y a en effet souvent un (immense) décalage entre l'idée que l'on peut s'en faire et la

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 82.

¹⁰² *Ibidem.*, p. 82.

¹⁰³ Foucault, Michel, *Le Corps utopique, Les hétérotopies, op. cit.*, p. 33.

possibilité d'en jouir dans l'espace public. Pour cet auteur, ce constat vaut aussi pour les sociétés occidentales car la liberté, - si liberté il y a -, se trouverait partout plutôt du côté du langage et non pas dans la réalité des faits et des actes. En conclusion, Sami Tchak préconise de relativiser tous les phénomènes ayant trait à la vie intime :

Dans les pays occidentaux, on désacralise souvent le sexe, on en parle beaucoup. Mais est-ce à dire que la sexualité y est aussi libre qu'on serait tenté de le penser ? On est peut-être libre de faire l'amour à sa convenance, mais la société qui décrète cette liberté offre-t-elle suffisamment d'occasions de faire l'amour comme on le souhaite ? Si cela avait été le cas, nous aurions eu du mal à comprendre ces solitudes sexuelles en partie traduites par les petites annonces du genre jeune fille ou jeune homme cherche compagnie. Les idées sur la liberté sexuelle rencontrent beaucoup plus de conditions favorables dans certaines sociétés qui ne les adoptent pas forcément¹⁰⁴.

Étant donné qu'une bonne partie du travail créatif de Sami Tchak repose sur une interaction féconde entre l'expérience sociologique et celle de la littérature, on est en droit de s'appuyer sur de telles considérations pour élucider la composition de la spatialité dans ses romans. En effet, à première vue, l'espace urbain tchakien se présente comme un lieu où les personnages ont la possibilité de vivre leur liberté sexuelle. Or nous avons nuancé ce propos.

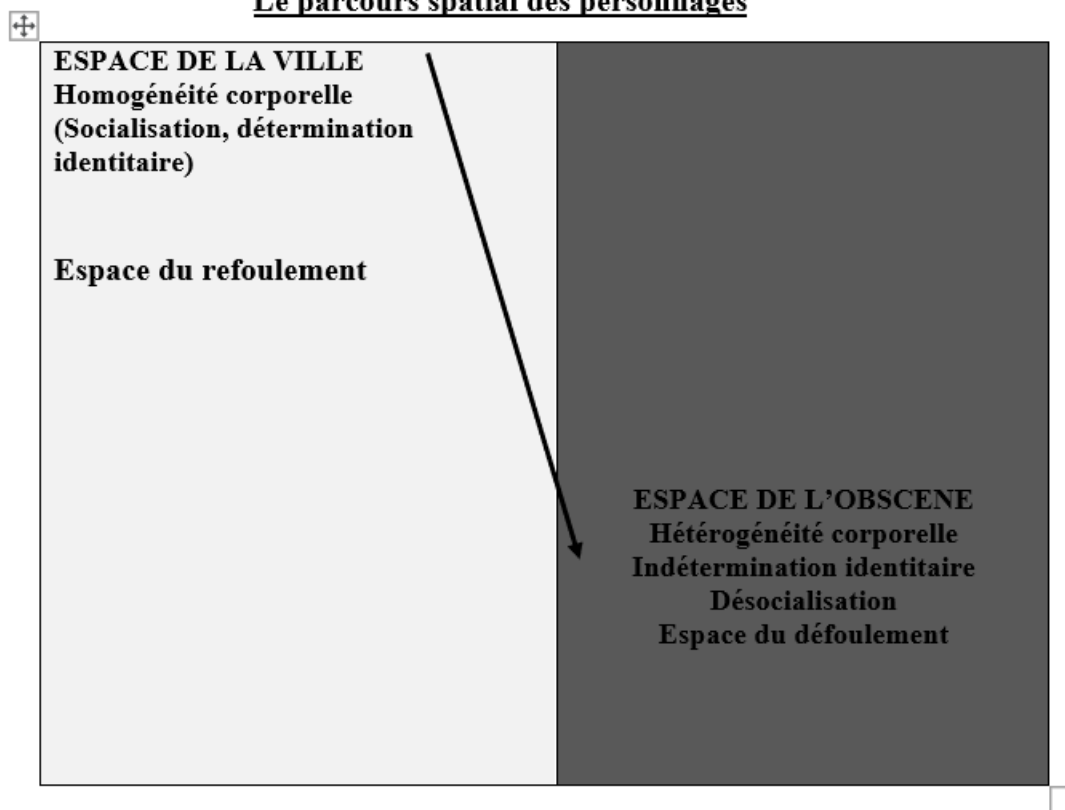
Il se pourrait que l'espace public des villes tchakiennes ne se prête pas véritablement à l'expression libertaire des sensibilités sexuelles et que la société qu'il décrit dans ses livres craignant, d'une certaine façon, d'être envahie par l'excitation débordante des corps-sexes préfère les tenir à distance, les éloigner, les cantonner dans des sortes d'« abcès de fixation » : ainsi, les bars ont-ils pour mission de contenir la menace obscène de ces corps qui pourraient constituer un danger pour la stabilité du dispositif patriarcal et hétérosexuel.

Le tableau ci-après a l'ambition de restituer les dynamiques topographiques caractéristiques de cette ville. Leur analyse s'inscrit dans une logique structurale logico-sémantique qui visualise toutes les modalités de mobilité, de sorte qu'elles peuvent être reconnues, retracées, identifiées dans l'architecture globale de la société représentée dans les textes, aussi bien chez Sami Tchak que chez Sony Labou Tansi. Ce positionnement axiologique ayant été établi, nous commençons d'en cerner le fonctionnement chez Sami Tchak.

¹⁰⁴ Tchak, Sami, *La Prostitution à Cuba*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 132-133.

La structure logico-sémantique de la spatialité chez Sami Tchak

Le parcours spatial des personnages



La première colonne située à gauche du tableau symbolise l'espace initial ou mieux l'espace globalisant dans la société du texte. Il s'agit de la ville. C'est le cadre principal où s'actualise la phénoménalisation des déplacements actantiels dans les récits. L'environnement urbain est le symbole parfait de figuration des phénomènes de mobilité dans les romans parce qu'il permet de comprendre la configuration générale de la société, du moins telles que les deux divisions opérées ci-dessus le manifestent. Le premier cadre spatial symbolise les milieux dans lesquels tout le monde vit. C'est, pour ainsi dire, le lieu de la confrontation immédiate du personnage avec le réel du corps social, c'est-à-dire avec sa « *réalité ordinaire*¹⁰⁵ ». En effet, « l'espace ville » situé à gauche du tableau correspond dans la fiction tchakienne à l'édifice global de la société fondé autour « *des mœurs qui régulent le collectif intersubjectif*¹⁰⁶ ». Toutes les catégorisations mentales qui façonnent l'agir, qui modèlent les usages des plaisirs corporels, qui rythment la manière dont vivent les populations, donnent une idée générale sur la façon dont cette société est habitée. C'est ainsi que le premier compartiment, celui ayant trait à l'espace de la ville, montre bien que seules des personnes dites « normales », c'est-à-dire à l'identité sexuelle stable, peuvent vivre paisiblement en se mouvant à loisir dans cet

¹⁰⁵ Žižek, Slavoj, *Vous avez dit totalitarisme ? Cinq interventions sur les (més)usages d'une notion*, [2005] Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 163.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 160.

environnement. Autrement dit, tous ceux qui respectent les mœurs de la société, en matière des sexualités, peuvent plus ou moins exister sur l'espace officiel qui est le lieu du visible symbolique par excellence. On peut le voir à travers la couleur blanche qui remplit le volume de l'espace-ville. Celle-ci est sur notre schéma le symbole de l'immaculé social, de la stabilité identitaire permanente, de la détermination des genres (féminin et masculin) ainsi que de l'ordre sexuel institué. De là découle l'idée que l'espace de la ville est bel et bien un environnement de l'homogénéité corporelle.

En revanche, les individus dont les corps sont constamment en agitation, voire en transe du fait de leur excès d'excitabilité, sont invités à se rendre invisibles sur l'espace publique. Cela explique pourquoi cette société est constituée d'un nombre impressionnant d'hétérotopies prévues justement pour parquer ces individus aux corps affolés. C'est de cette manière qu'ils sont tenus à l'écart afin de ne pas contaminer la société des gens normaux. Dès lors, les hétérotopies du bar représentées dans notre schéma par la colonne de droite, dénommée « l'espace de l'obscène », ont été construites dans l'optique de confiner les sexualités clandestines (celles non conformes aux mœurs officielles), et avec elles tous ces corps exerçant une « *séduction transgressive*¹⁰⁷ ». La couleur grise tendant vers le sombre illustre symboliquement cette réalité sur notre schéma. Elle désigne l'espace « autre », c'est-à-dire le lieu obscur où s'expriment les sexualités des bas-fonds. C'est, dans les textes tchakiens, l'environnement par excellence de l'érotomane, de l'hédoniste, du pervers, de l'intempérant. Cette configuration infrastructurelle montre que la ville tchakienne, malgré l'impression qu'elle donne d'être le support d'une société libérale, n'est pas encore *stricto sensu* une ville aménagée pour les jouissances corporelles transgressives. Comme telle, elle constitue une société des « *masques*¹⁰⁸ », c'est-à-dire un univers où les individus aux corps étranges et « étrangers » sont condamnés à vivre une « *vie-chien*¹⁰⁹ », ou tout au plus à des « *vies sans horizons*¹¹⁰ ». Ainsi, plutôt que d'être un monde de la proximité corporelle et identitaire, la société représentée par l'espace-ville chez Sami Tchak est encore une société du refoulement de l'obscène (dans le sens des désirs sexuels qui transgressent la norme établie) et de la négation du corps hétérogène. Même si certains personnages peuvent bénéficier de quelques libertés d'agir, néanmoins, beaucoup de leurs fantasmes charnels sont encore privés du pouvoir symbolique. Autrement dit, les personnages qui fréquentent « l'espace de l'obscène » sont condamnés à vivre au sein de « l'espace ville » dans une « *présence absente*¹¹¹ ». Ce faisant, ils deviennent des êtres de l'entre-deux spatial, toujours à la frontière du normal et de l'anormal. Au fond, pour reprendre cette belle métaphore de

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 152.

¹⁰⁸ Il s'agit d'un clin d'œil fait au titre *La Fête des masques* de Sami Tchak.

¹⁰⁹ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, *op. cit.*, p. 9.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹¹¹ Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque moderne dans le roman du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 150.

Rémi Astruc, l'homme tchakien vivant dans les hétérotopies du bar est sans conteste un véritable « *parasite de l'humain*¹¹² ». C'est pourquoi la société que représente la ville fonctionne sous l'emprise du signe corporel (le signe permet de séparer le bon grain de l'ivraie, c'est-à-dire les corps docilement normaux des corps radicalement agités et hors de contrôle du fait de leur obscénité transgressive). En cela, la ville tchakienne est en tout point de vue proche de la configuration réelle de l'espace urbain des sociétés de consommation globale. Ce n'est pas pour rien que l'architecture des villes modernes colonisées par le principe du simulacre a été analysée sous le paradigme de « *l'insurrection du signe* » par Baudrillard :

*La ville, l'urbain, c'est en même temps un espace neutralisé, homogénéisé, celui de l'indifférence, et celui de la ségrégation croissante des ghettos urbains, de la relégation des quartiers, des races, de certaines classes d'âge : l'espace morcelé des signes distinctifs. Chaque pratique, chaque instant de la vie quotidienne est assigné par de multiples codes à un ou au cœur des villes ne sont que l'expression limite de cette configuration de l'urbain : un immense centre de triage et d'enfermement où le système se reproduit non seulement économiquement et dans l'espace, mais aussi en profondeur, par la ramification des signes et des codes, par la destruction symbolique des rapports sociaux*¹¹³.

Cette structuration de l'espace urbain se retrouve également articulée dans la fiction de Sami Tchak. Dans la majorité de ces romans¹¹⁴, l'on retrouve l'omniprésence du « signe » qui assure la configuration des rapports sociaux. Tantôt ce marqueur diégétique prend la forme de la race, le plus souvent symbolisée par la couleur de la peau du personnage. Tantôt c'est la démesure sexuelle qui assure la distinction des valeurs qui marquent la rupture entre les individus qui pratiquent des sexualités obscènes et ceux qui respectent les sexualités « *hétéronormatives* ». C'est pour cette raison que le personnage marginal hante constamment la narration de Sami Tchak ; vivant incessamment dans la posture du marginal il doit se battre quotidiennement pour être reconnu dans « *l'univers symbolique*¹¹⁵ » officiel. C'est dans ce contexte que le romancier confie, au sujet de l'une de ses typologies actanciennes, notamment celle représentée par le personnage principal de *Place des fêtes*, qu'il est un véritable marginal parce que sa place dans l'espace symbolique de l'imaginaire est encore problématique. On ne saisit l'épaisseur psychologique de sa créature qu'au travers de ses transgressions :

*Toute sa vie, telle qu'il la raconte, se situe aux marges de la société. Il ne semble pas se soucier des conventions ni de son propre honneur ou de sa dignité sociale. Il semble rejeté et c'est peut-être dans ce rejet qu'il acquiert la liberté dont il fait montre à travers sa façon de parler, de regarder, de juger*¹¹⁶.

¹¹² *Ibid.*, p. 155.

¹¹³ Baudrillard, Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, op. cit., p. 126.

¹¹⁴ Pour plus d'information, nous renvoyons à l'entretien que Sami Tchak a donné à Mongo-Mboussa, Boniface, in *Désir d'Afrique*, op. cit., p. 114-121.

¹¹⁵ Baudrillard, Jean, *De la séduction*, op. cit., p. 19.

¹¹⁶ Mongo-Mboussa, Boniface, *Désir d'Afrique*, op. cit., p. 115.

Le héros des « bas-fonds » (désignant métaphoriquement ces lieux qui, dans les romans, apparaissent aménagés pour tous les excès corporels) est relégué dans les hétérotopies du bar où il lui est permis de jouir sans gêner la stabilité et l'équilibre de l'espace urbain.

En décrivant le parcours spatial des protagonistes au sein de la ville, on s'aperçoit que tous les systèmes de mobilité et topographie se mettent en réalité en place sous la forme d'un jeu d'oppositions. Ainsi, valeurs et comportements se structurent constamment de manière antihétique. Les différentes options stratégiques des personnages instituent une dialectique qui permet de classer les lieux en fonction des mœurs qui leur sont associées. Ce jeu de contradictions des valeurs adopte la forme de ce que l'on appelle le « carré sémiotique ». Cet outil aide à saisir les processus de constitution du sens des mobilités actantielles pour en donner au lecteur une visualisation efficiente. D'après A. J. Greimas et J. Courtés, la terminologie de « carré sémiotique » désigne :

[...] *la représentation visuelle de l'articulation d'une catégorie sémantique quelconque. La structure élémentaire de la signification, quand elle est définie – dans un premier temps – comme une relation entre au moins deux termes, ne repose que sur une distinction d'opposition qui caractérise l'axe du langage*¹¹⁷.

On constate dans cette optique que le carré sémiotique ci-après met en évidence deux pôles placés en état de tension. Nous remarquons que la société représentée installe une dichotomie spatiale fondée sur les rapports de valeurs. Le parcours des personnages allant de la ville (espace ouvert) vers les hétérotopies du bar (espaces fermés) montre qu'il existe bien deux typologies spatiales mises en opposition. En effet, l'espace urbain et le bar fonctionnent à partir d'une relation antihétique, de contrariété, partant, de conflictualité permanente. Dès lors, afin d'éviter tout conflit avec le collectif, certains individus préfèrent investir les bars dans l'optique de jouir et de franchir les limites de leur corps. Au fond, le franchissement des limites corporelles dans la jouissance symbolise métonymiquement le dépassement des valeurs imposées par le corps social. Son système de normes étant fondé sur le refoulement du désir, les personnages vont pour leur compte opter pour le défolement des passions sensorielles. Cela passe par une formation, une initiation aux plaisirs de l'excès qui visent la négation de l'homogénéité corporelle. Le *dispositif de l'obscène* implanté dans ces milieux de l'excitation excessive joue ce rôle de modélisation mentale, comme si l'être profond des personnages ayant séjourné dans l'hétérotopie du bar ne pouvait jaillir dans le réel social que dépouillé de toute détermination identitaire. De cet aspect émerge cette nouvelle posture d'homme intempérant. Cette situation induit ce que nous appelons une « indétermination identitaire », du moins sur le plan sexuel. Cette posture psychologique entraîne dans la société du texte une certaine jouissance de la transgression.

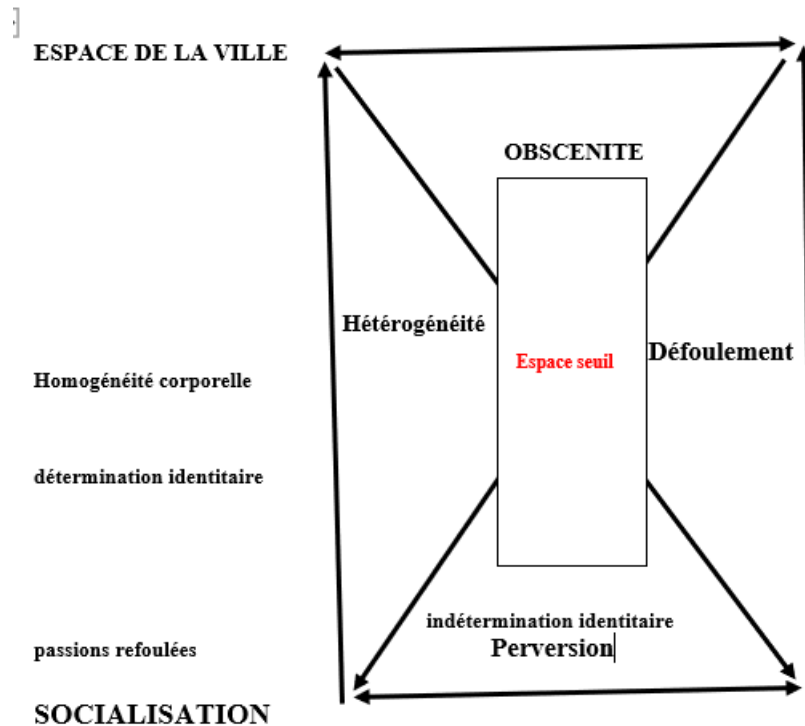
¹¹⁷ Courtés, J., et Greimas, A. J., *Sémiotique. Dictionnaire de la théorie du langage*, Paris, Hachette Livre, 1993, p. 29-30.

Ainsi, jouir en transgressant et jouir de transgresser deviennent-ils deux paradigmes existentiels qui favorisent « l'ingouvernabilité » radicale du « Moi » sexuel des actants fréquentant les bars. Ce nouveau « Moi » sexuel est représenté par le corps-sexe obscène, lequel est un principe dissident qui s'oppose « à la création de corps dociles mais libres qui assument leur identité et leur liberté de sujet dans le processus même de leur assujettissement¹¹⁸ ». C'est ce genre de corps qui foisonne dans l'espace de la ville et qui occupe les lieux publics. Cette situation est perceptible dans la colonne de gauche du carré sémiotique consignait des valeurs stables et définitives. En conséquence, le personnage intempérant tchakien, parce qu'il possède un corps-sexe qui refuse toute soumission, tout contrôle étranger, devient un être dont la sexualité ne peut plus être gouvernée par aucun système patriarcal, par aucune politique, par aucune socialité. Il se constitue, *mutatis mutandis*, comme le « Sujet » souverain de sa propre détermination sexuelle.

Il faut dire que l'hétérotopie du bar est un « espace-seuil », un espace liminaire qui marque le passage du personnage d'un mode de vie basé sur le refoulement qui correspond à la tempérance et donc à la socialisation, à son opposé, en l'occurrence à une vie fondée sur le défoulement. Il en découle que le héros intempérant est un être désocialisé. En dehors des lieux hétérotopiques de l'obscène, le personnage intempérant tchakien tente d'entrouvrir, par ses débordements sexuels, une brèche dans le corps social homogène. Il y introduit l'hétérogène en tant qu'unique condition symbolique susceptible de favoriser un plein exercice des désirs sensoriels. Une telle citoyenneté ne peut se concevoir qu'au-delà des catégories du bien et du mal. Or la société, représentée globalement par l'espace de la ville, existe encore à travers un rapport dialectique...

¹¹⁸ Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, op. cit., p. 42.

Le carré sémiotique



Les romans de Sony Labou Tansi, comme ceux de Sami Tchak, n'ignorent pas l'hétérotopie du bar. Ces sites particuliers de l'excès rendent compte de la configuration topographique des villes qui ont cessé d'être gouvernées par les lois civiles. Le plus souvent, chez l'auteur congolais, les cités sont dépeintes comme des espaces de la putréfaction et de la corruption généralisée. Elles symbolisent, pour reprendre les propos de Xavier Garnier, l'état catastrophique des « lieux portés par l'abstraction froide du règlement, que celui-ci soit le fruit d'un pacte consenti ou bien des diktats arbitraires d'un tyran. Pour cela, ce sont aussi les lieux de la mort et de l'assassinat sans état d'âme¹¹⁹ ». Aussi n'est-il pas erroné d'affirmer que, dans l'œuvre sonyenne, l'hétérotopie du bar est un indice spatial renseignant quant au degré de dépravation des villes et des mœurs. Ce passage des *Sept solitudes* de Lorsa Lopez confirme la prévalence et la fonction des débits de boisson au sein des lieux marqués par un fort sentiment d'anomie :

Telle était Huenda-Norda : pas d'école, pas de dispensaire, pas de marché, pas de théâtre, mais deux monstruosités grandioses, le bordel et la brasserie. [...] Le bordel recevait un demi-million de marchands de pisse tous les quinze jours, la brasserie pondait sept millions de bouteilles de bière par jour. L'autre fonction du bordel était de servir à la fois d'école, de dispensaire et de marché. Huenda-Norda, faux paradis de verre, respirait la laitance et le pipi. Les seuls princes vraiment heureux y étaient les moustiques et les crapauds. Le reste était faux : faux

¹¹⁹ Garnier, Xavier, *Sony Labou Tansi, op. cit.*, p. 151.

*hommes, faux promeneurs, faux amoureux, faux riches, faux penseurs, faux grands, faux aristocrates, faux vivants...*¹²⁰

Certes, ce roman ne fait pas partie de notre corpus, cependant, la représentation emblématique qu'il donne de la ville éclaire le rôle de l'hétérotopie du bar dans l'œuvre sonyenne. D'emblée Huenda-Norda se présente comme un environnement dystopique où les valeurs ainsi que les espaces qui les abritent sont complètement inversés. En effet, le bordel et la brasserie s'opposent aux milieux de socialisation tels que l'école et le théâtre. Plus déterminant encore, apparaît le fait que le bordel fonctionne comme un espace hétérotopique englobant. Tour à tour, il héberge, voire aspire, l'école, le dispensaire et le marché en un même espace. Dans ce contexte, Huenda-Norda ne peut être qu'une ville faite de simulacre et de faux-semblants, au sens où l'entend Baudrillard.

Le texte ne manque d'ailleurs pas de précisions, puisqu'à travers des expressions comme « *faux hommes* », « *faux vivant* », « *faux penseurs* », « *faux paradis de verre* », etc., s'institue une isotopie de la dissimulation sociale. L'instance narrative hétérodiégétique souligne la part d'absurde qui court dans le récit, en montrant comment les habitants de la ville sont inexorablement obnubilés par leurs propres mensonges. Dès lors, le grotesque spatial est, à plus d'un titre, une stratégie littéraire qui permet de faire le procès des villes qui ne sont plus sous le contrôle de la loi. Ce faisant, cette description suggère l'état d'avilissement moral dans lequel se trouvent les milieux urbains. Chez le romancier congolais, le grotesque topographique obéit à un projet éthique façonnant le personnage afin qu'il devienne un être pensant doté, selon l'expression de Kant, de « *l'autonomie de la volonté* ». Par conséquent, « [l']édification narrative de l'espace¹²¹ » et le « faire se mouvoir » actanciel sont, chez Sony Labou Tansi, sous-tendus par une poétique carnavalesque « *engageante*¹²² » à visée

¹²⁰ Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 162.

¹²¹ Gélinas-Lemaire, Vincent, *Le Récit architecte*, op. cit., p. 9.

¹²² Allusion faite à Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 9. « *À ceux qui cherchent un auteur engagé je propose un homme engageant* ». L'auteur congolais a tout au long de son œuvre pratiqué une esthétique du grotesque comique, à telle enseigne que la critique lui a trouvé quelques similitudes avec l'écrivain français François Rabelais. Dans ce contexte, la formule que proclame Sony Labou Tansi pourrait traduire, comme l'a révélée Rémi Astruc, « *l'ambition d'accéder à une autre forme de comique qui se ferait moins directe et moins frontale, mais qui recourrait à la puissance du « délire » plus qu'à celle de la satire. Autrement dit, une forme de comique qui ferait passer l'émotion avant la moquerie.* », Astruc, Rémi, *Vertiges grotesque*, op. cit., p. 143. Du reste, être « *engageant* » pourrait également traduire une posture éthique de la part de l'écrivain qui, au moyen des affects qu'il suscite à travers son art, engagerait la communauté de ses lecteurs à le rejoindre sur le terrain d'une humanité débarrassée des oripeaux de la division et de la fermeture sur soi. Dès lors, le but poursuivi est d'inviter l'homme dans sa diversité de genre et de culture à aller à la rencontre de l'autre. Au fond, l'adresse sonyenne d'être « *engageant* » exprime une éthique de la relation qui vise à créer des compagnonnages interplanétaires. Sur cette aspiration qu'avait Sony Labou Tansi d'établir des liens humainement viables entre les cultures, nous renvoyons le lecteur à notre article : Ndoukou-Ndoukou, Urbain, « Sony Labou Tansi et le festival les Francophonies en Limousin », in *L'Année Francophone Internationale*, n° 27, Paris, Éditions AFI, 2019, p. 55-60.

téléologique¹²³. Cela traduit le processus par lequel le personnage accède à l'instance du « sentir » afin de se soustraire du domaine servile de la choséité. Dire « je suis vivant » suppose, pour Sony Labou Tansi, un effort laborieux et permanent de l'individu à se saisir consciemment de sa présence au monde. Sans cela, « *l'humanité [de l'être existant basculerait] dans l'horreur de la 'viande', corporéité malheureuse et soumise à la mort*¹²⁴ ». Une telle conception phénoménologique de l'existence se comprend dans la mesure où, comme l'a montré Merleau-Ponty, on ne peut concevoir la formulation de l'être que sous deux instances, sous la forme d'une conscience ou bien sous celle d'une chose :

*Je me bornerais alors à être où je suis comme une chose, et puisque je sais où je suis et me vois moi-même au milieu des choses, c'est que je suis une conscience, un être singulier qui ne réside nulle part et peut se rendre présent partout en intention. Tout ce qui existe existe comme chose ou comme conscience, et il n'y a pas de milieu*¹²⁵.

Cette vision phénoménologique peut être « mobilisée » pour interpréter les phénomènes spatiaux chez Sony Labou Tansi, attendu que la perception du lieu est un indicateur qui module la configuration narrative de « l'être en situation » des personnages. Deux typologies actanciennes s'instituent dans les textes sonyens, lesquelles se distinguent par leur niveau de conscience. Seuls les personnages qui parviennent à sentir leur présence au monde peuvent agir à contre-courant des valeurs, le plus souvent corrompues, en vogue dans leur espace. Ceux-là semblent exister à l'image d'une conscience, puisqu'ils jouissent d'une certaine autonomie d'être et d'action. À leurs côtés, d'autres personnages, du reste, les plus nombreux, végètent dans l'espace parce qu'ils n'ont aucune expérience perceptive de leur univers. Ces actants existent en tant que choses : chez eux, nulle volonté de lutter contre l'intempérance.

Une observation spatiale dans *L'Anté-peuple* mérite d'être commentée. Le vieux pêcheur s'adresse à Yealdara en ces termes : « *[t]u ne repartiras pas, dit le vieux. Ici, nous sommes en dehors du monde, mais nous sommes heureux. Nous avons le fleuve. Nous avons la terre. Laissons-leur ce monde-là. Ici on a bien de quoi attendre la fin.*¹²⁶ » La réplique proférée par ce vieux pêcheur actualise, à maints égards, la prise de conscience par le

¹²³ De Boeck, Filip et Plissart, Marie-Françoise, *Kinshasa. Récits de la ville invisible*, Bruxelles, Luc Pire, 2005, p. 75-137. On retrouve dans l'œuvre de Sony Labou Tansi une certaine vision apocalyptique du monde. L'auteur congolais confiait volontiers que *l'Apocalypse* de Jean était un de ses livres de chevet. Ce faisant, on constate que le grotesque spatial est une sorte de laboratoire qui permet à certains personnages d'accéder à une prise de conscience individuelle. Celle-ci est d'abord conscience de soi en tant que corps débordant de désirs et comme telle doit être gouvernée par la raison individuelle afin de dompter les affects corporels qui menacent de dépasser toutes limites biologiques. Seuls les personnages qui essaient de lutter contre les impulsions du désir sont susceptibles d'accéder à cette conscience. C'est dans ce cadre qu'il faut nous entendre lorsqu'on parle de « poétique carnavalesque à visée téléologique » : tout processus actantiel induisant la gouvernance de soi dans l'œuvre sonyenne apparaît sous-tendue par une dialectique téléologique.

¹²⁴ Gahungu, Céline, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, op. cit., p. 83.

¹²⁵ Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 63.

¹²⁶ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, op. cit., p. 166-167.

personnage de son cadre de vie. Ce saisissement actanciel de la spatialité est le fruit d'une perception phénoménologique du lieu. L'usage de l'expression « *laissons-leur ce monde-là* » indique la manifestation d'un jugement de valeur qui permet au personnage de donner forme à la scission qu'il peut y avoir entre deux univers dichotomiques. Cette rupture s'établit au niveau des valeurs propres à chaque lieu. Pour le cas, le « *dehors du monde* », c'est-à-dire la forêt, s'oppose à la ville, qui se caractérise sous la forme d'un milieu privé de liens sociaux. Un tel investissement cognitif ne peut être formulé que par un sujet pensant. Ce n'est jamais le cas pour la majorité des autres personnages sonyens qui paraissent vivre comme des choses du fait de leur intempérance chronique et pathologique.

Cependant, à la différence de ces derniers, on rencontre quelques héros qui fréquentent l'hétérotopie du bar afin de se constituer un corps dissident, qui apparaît quant à lui éminemment grotesque, au sens bakhtinien du terme. Cette dissidence corporelle symbolise la volonté radicale de ne pas succomber face aux éblouissements obscènes produits par le corps-sexe féminin. Ainsi, le corps-sexe de la femme métaphorise le triomphe d'une sexualité corruptrice et violente du fait de son potentiel d'excès. Ce faisant, la femme symbolise l'image d'une chair sexuelle provocante, voire fatale, du fait de son hybridité corporelle. Elle est en quelque sorte un corps-seuil qui fait traverser les frontières du réel et de l'irréel par le biais des expériences « suprasensibles » qu'elle provoque. Dans ce contexte, le personnage masculin vivant en tant que conscience est amené à fréquenter l'espace du bar afin lui aussi de cultiver une certaine intempérance. Cette métamorphose charnelle masculine est aussi en soi une manifestation du désir porté à l'excès. C'est pourquoi son actualisation ne se réalise qu'au sein d'un environnement du grotesque corporel coïncidant avec l'hétérotopie du bar. C'est bien pour cette raison que le citoyen Dadou sombre dans l'alcoolisme avec pour objectif, celui d'échapper au corps-sexe vertigineux de sa jeune élève Yavelde. Dès lors, le bar dénommé *Le Magistrat* constitue le lieu d'élaboration et de fermentation d'un nouveau corps grotesque :

Dadou avait demandé son huitième Whisky. Il se rappela qu'on ne se soûle pas devant les gamines [...] Il sentait le monde s'effacer lentement devant lui. Les choses prenaient des formes bizarres. Il n'avait jamais été gris de sa vie. Mais au fond de la vapeur de chaque chose, la gamine nageait comme un poisson dans l'eau. Plus solide, plus belle, avec des gestes de femme. Qu'elle soit dégoûtée de moi ! Vous allez vous enivrer, citoyen directeur. Non – elle n'avait pas dit cela. Mais à force d'y penser, Dadou avait fini par entendre la chose. Il demanda un autre verre, pour désobéir à la gamine. La coquine. Elle n'avait qu'à se mêler de ce qui la regarde. Une technicienne du bar vint lui offrir une danse. Dadou monta sur la piste. Il se réveilla dans son lit, sur une mare de vomissures puantes¹²⁷.

Sans grande surprise, le bar se présente comme un espace offrant une alternative d'existence au personnage. Dadou se noie dans l'alcool afin de déjouer son propre désir. Pour cela, il

¹²⁷ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, op. cit., p. 28.

fréquente le seul milieu susceptible de lui garantir la possibilité de faire l'expérience de la perte de son « Moi » social qu'il juge corrompu. N'oublions pas que le monde dans lequel il évolue est structuré autour d'un *dispositif de l'obscène* dont la fonction principale est « *d'exciter les pulsions sexuelles*¹²⁸ ». Les corps-sexes féminins en sont autant d'agents intensifiant les passions charnelles. Pour des raisons de dissidence contre cet ordre des choses, Dadou entreprend, par le truchement d'un nouveau corps asocial, d'affronter et même de défier la toute-puissance de la chair sexuelle féminine.

Ainsi, à un corps social propre et conformiste, Dadou oppose un corps sale, puant, sécrétant des liquides révulsants. Sa posture dissidente vise à faire bégayer le fonctionnement homogène de la société. Là où ses semblables paraissent trouver cohérent ce monde qui ne repose que sur les séductions de l'obscène, Dadou se désolidarise de la psychologie partagée par le collectif. Ce faisant, son corps grotesque introduit de la sorte la figuration d'un espace-temps nouveau chargé d'une puissance eschatologique. Ici, nous sera utile la réflexion de Richard Kearney au sujet du danger que la fétichisation des valeurs occasionne, faisant qu'une société ne puisse plus « *s'échapper à soi-même*¹²⁹ » ni envisager de nouveaux possibles :

*Une société devient fétichiste dès que nous l'acceptons comme elle est ici et maintenant. Croire qu'une société doit rester comme elle est, présuppose que nous renoncions à notre devoir eschatologique de la transfigurer en la reconnaissant comme création perpétuelle. La réification fétichisante des institutions sociales, communistes ou capitalistes peu importe, comme des substances en soi, établies et assurées pour toujours, représente la défiguration sociale par excellence. Ce que nous tenons pour le monde réel n'est qu'une figuration parmi d'autres figurations possibles*¹³⁰.

Comme le démontre ce philosophe, toute société n'est que le fruit d'une figuration en puissance. L'attitude humaine consistant à adorer ses propres « idoles » sociales, sans qu'à aucun moment ne lui vienne à l'esprit de s'en démarquer pour les interroger, est dangereuse pour l'équilibre de son monde. En effet, une telle société vouée à la décadence cesse du même coup d'alimenter ses propres figurations ; elle se « défigure » perdant toute possibilité de se renouveler dans le temps. Ces considérations décrivent la situation dans laquelle se trouve la société représentée par le romancier congolais dans ses œuvres. En effet, ce qui frappe d'emblée le lecteur, c'est ce sentiment partagé par les protagonistes possédant une conscience que les habitants résidant dans les villes ont cessé d'interroger leur état mental et, partant, celui de leur société. Le monde dans lequel ils vivent est figé et paraît vouloir demeurer dans cette situation pour longtemps. Ce faisant, aux yeux des citadins de ces villes corrodées par une apoplexie sociale, il n'existe qu'une seule réalité qui est celle de l'intempérance

¹²⁸ De Sutter, Laurent, *L'Âge de l'anesthésie*, op. cit., p. 102.

¹²⁹ Kearney, Richard, *Poétique du possible. Phénoménologie herméneutique de la figuration*, Paris, Beauchesne Éditeur, 1984, p. 152.

¹³⁰ *Ibid.*

charnelle. Pour reprendre le mot de Kearney, la société des intempérants est devenue « *fétichiste* » du fait de sa suspension à un réel identique à l'infini. C'est cette situation que rappelle le conteur diégétique de *L'Anté-peuple*, lequel reconnaît que « *les gens de la ville consommaient bien le sexe*¹³¹ ».

Aux yeux de Dadou, un tel monde configuré autour de la « *dépense sexuelle improductive* » ne peut qu'être une société de l'absurde, de la honte et du chaos identitaire. Étant donné que les possibilités d'établir des contacts interhumains ne sont plus envisageables, il décide lui aussi d'entamer sa régression en humanité, par l'adoption de sa part d'une posture lui permettant de dépasser les limites imposées par la société hédoniste, d'autant que celle-ci tend à ériger la reconnaissance du corps-sexe comme condition existentielle de l'individu. C'est ce système de valeurs que le personnage nie à travers son corps devenu anti-social.

Émerge alors dans l'espace l'image du corps grotesque en tant que nouveau symbole de l'excès. Ce dernier introduit dans le réel social une nouvelle chair potentiellement réfractaire à toute entreprise de séduction : l'imagerie corporelle que Dadou offre à la société, après ses nombreux séjours passés dans les bars, est celle d'un corps de la nausée. Son quotidien est semblable à celui d'un vaste carnaval où les individus font « *l'apologie explicite du crime du plaisir*¹³² ». D'ailleurs, à plusieurs reprises, certains personnages sonyens tuent pour le plaisir de tuer, simplement pour apaiser leurs appétits de jouissance. La société qui modélise les psychologies collectives les oblige à se constituer en esclaves de ce système. Ces séductions charnelles déraisonnées sont d'ordinaire assumées par des figures féminines. Aussi, pour mieux affronter le corps-sexe de Yavelde, Dadou la confronte-t-elle, en guise de désolidarisation sociale, à un corps grotesque excessivement dégoûtant et incompatible avec les jeux de séduction : « *Qu'elle soit dégoûtée de moi* ». Le grotesque et le dégoût matérialisent les efforts du personnage pour dénoncer la psychologie dégradante de ses semblables. Le bar *Le Magistrat* dans lequel s'élabore ce corps grotesque constitue un « *contre-espace* » suggérant « *la possibilité d'un autre mode d'existence sociale*¹³³ ». En se saoulant, Dadou se désolidarise des mœurs sexuelles en vogue dans sa société. Ce processus dissident caractérise la volonté d'une conscience de se constituer une individualité irréductible à un quelconque collectif. Pareil phénomène, si l'on en croit Rémi Astruc, serait un trait du grotesque moderne :

Présentant le monde comme « autre », le grotesque engage nécessairement en contrepoint la définition d'un soi. Face à ce monde extérieur et s'articulant comme son répondant nécessaire – il n'y a de monde extérieur que pour une intériorité -, le deuxième pôle en jeu est ainsi l'être individuel. Dans le positionnement de celui-ci face à l'altérité/inhumanité du monde extérieur que souligne le grotesque se joue

¹³¹ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, op. cit., p. 161.

¹³² Sollers, Philippe, *L'Écriture et l'expérience des limites*, op. cit., p. 55.

¹³³ Astruc, Remi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, op. cit., p. 88.

*la problématique de l'identité du sujet. Or celle-ci semble essentiellement appréhendée dans le grotesque sous un double rapport, au désir et au mal, comme si cette identité était prise en tension et devait nécessairement se constituer dans la confrontation avec ces deux forces*¹³⁴.

Dans les romans de Sony Labou Tansi, le grotesque corporel s'impose comme une alternative adoptée par les personnages qui veulent se constituer une nouvelle identité, en refusant de souscrire aux valeurs sexuelles basées sur l'intempérance. Bien que la ville tout entière soit configurée autour de cet imaginaire, ce genre de personnage préfère lutter contre la violence du désir sensoriel. Et comme certains hommes ne peuvent pas se défaire des vertiges charnels qui les tenaillent, ils noient leur lucidité dans la consommation d'alcool. Ceux qui ne veulent pas se conformer à la folie existentielle modelée par le social sont forcés de se forger une vie de « souterrain », dans des lieux hétérotopiques. C'est exactement le comportement de Monsieur l'Abbé qui, en refusant les éblouissements du corps-sexe de Chaïdana, élit domicile dans le bar nommé *Le Vatican* :

*Il n'allait plus à la mission et dormait sur deux tabourets au Vatican. Le balayeur du bar venait le réveiller en bousculant les tabourets. Alors il demandait une bière. Quand le patron du Vatican le fit chasser, Okapakouansa alla élire domicile à l'église. Les chiques lui prirent les pieds et la gale la peau. Et tout [le monde] se plaignait de lui en ces termes : - Pauvre Monsieur l'Abbé, devenir une bête moins humaine que le chien ! une bête moins humaine que le cochon*¹³⁵ !

Cette addiction du personnage finit par ronger son identité sociale, au terme d'un processus de régression dans l'infra-humanité : un corps larvaire a germé en lieu et place du corps homogène et civilisé de Monsieur l'Abbé, la consommation outrancière de vin ayant pour conséquence la désocialisation de l'individu. Saisis par la folie intempérante de boire, ces individus voient leur corps échapper au contrôle de la raison pour ne devenir qu'un corps-alcoolique. Dans la fiction soyouenne, ce corps-grotesque opère comme une machine d'individuation actantielle, le réel social intervenant dans et sur un nouveau corps, étrange, qui gonfle « *hors de toute proportion*¹³⁶ » et qui est le signe même de la corporéité incontrôlable menaçant de déborder de toute part. Ainsi, dans l'extrait que nous avons isolé pour notre étude, les deux animaux évoqués pour endosser cette régression sont hautement symboliques : Monsieur l'Abbé est devenu plus abject que le « *chien* » et le « *cochon* ». Si les animaux observent des limites quand ils sont repus, l'individu qui n'est pas capable d'en respecter en vue de son autoconservation est purement et simplement un être déchu, se situant encore plus « bas » que ces bêtes. Pour le romancier congolais, le véritable problème que pose la question du désir est celui de son rapport à la limite. Ainsi, malgré ses bonnes

¹³⁴ *Ibid.*, p. 89.

¹³⁵ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 115-116.

¹³⁶ Sutter, Laurent de, *L'Âge de l'anesthésie*, op. cit., p. 29.

intentions initiales, Monsieur L'Abbé connaît le même procès que Sony Labou Tansi entend instruire à l'encontre des individus outrepassant les bornes dans l'expression de leur désir.

De plus, la conjonction de subordination « *quand* » évoque le processus temporel de cette déchéance en humanité chez le personnage. La phrase verbale à valeur *chrononymique*¹³⁷ « *alla élire domicile à l'église* » suggère quant à elle le flux des pérégrinations et l'impossibilité de Monsieur l'Abbé à s'installer durablement dans un lieu identitaire quelconque. En outre, avec sa métamorphose corporelle, sa valeur humaine devient instable aux yeux de ses semblables : « *les chiques et la gale* » ont rongé son corps de prêtre ; le corps-alcoolique grotesque s'oppose radicalement à l'ancien corps stable et rationnel de Monsieur l'Abbé, en tant que réceptacle de l'institution symbolique du triomphe des valeurs de l'esprit sur la chair. Force est de constater que le monde du bas prend la place du haut. Nous sommes bel et bien en présence d'une imagerie carnavalesque. Cependant, chez Sony Labou Tansi, ce genre de posture ne doit pas être interprété comme un signe négatif. Au contraire, elle traduit un processus de subjectivation d'une conscience individuelle refusant de se conformer aux valeurs collectives. C'est sous cet angle que nous appréhendons « *cette tendance du corps grotesque à déborder et à s'épancher sur l'extérieur, à envahir tout l'espace*¹³⁸ ».

Le pourrissement du corps identitaire et social de Monsieur l'Abbé, en tant que dépositaire des valeurs supérieures du monde céleste et de la société homogène, augure plutôt la naissance d'une nouvelle réalité culturelle. Celle-ci réinscrit la phénoménalité dans la matière corporelle, dans l'acte d'exister, dans l'acte de se mouvoir et, en fin de compte, dans l'acte d'user des plaisirs sensoriels. Elle ne nie pas le moins du monde la vie charnelle comme le faisait Monsieur l'Abbé avant sa déchéance. En revanche, elle encense le triomphe du corporel en tant qu'unique réalité tangible de la présence au monde de l'être humain. La transformation du personnage est donc quelque chose de positif et participe de ce que Mikhaïl Bakhtine discerne chez Rabelais : « [*]e rabaïssement creuse la tombe corporelle pour une nouvelle naissance. C'est la raison pour laquelle il n'a pas seulement une valeur destructive, négative, mais encore positive, régénératrice : il est ambivalent, il est à la fois négation et affirmation*¹³⁹ ». Parvenu à ce niveau de la démonstration, nous proposons le tableau ci-après afin de fournir une meilleure visualisation de la mobilité des personnages au sein de l'espace de la ville :

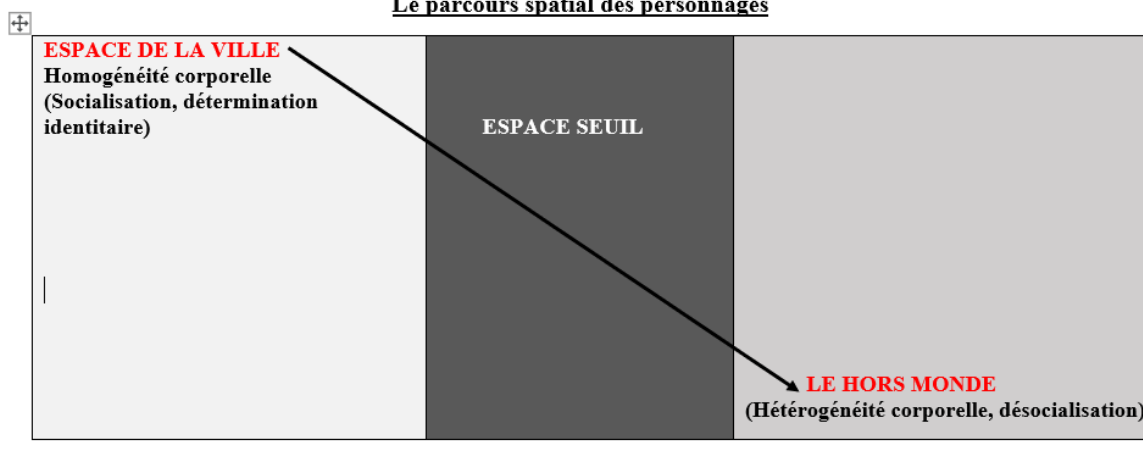
¹³⁷ J. Courtés et Greimas, A. J., *Sémiotique. Dictionnaire de la théorie du langage*, op. cit., p. 36. Les sémioticiens utilisent « le terme de *chrononyme* pour désigner les durées dénommées (telles que « *jour* », « *printemps* », « *promenade* », etc.) : ce mot peut remplacer avantageusement celui de *période*. »

¹³⁸ Astruc, Rémi, *Vertiges grotesques*, op. cit., p. 42.

¹³⁹ Bakhtine, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*, op. cit., p. 30.

La structure logico-sémantique de la spatialité chez Sony Labou Tansi

Le parcours spatial des personnages



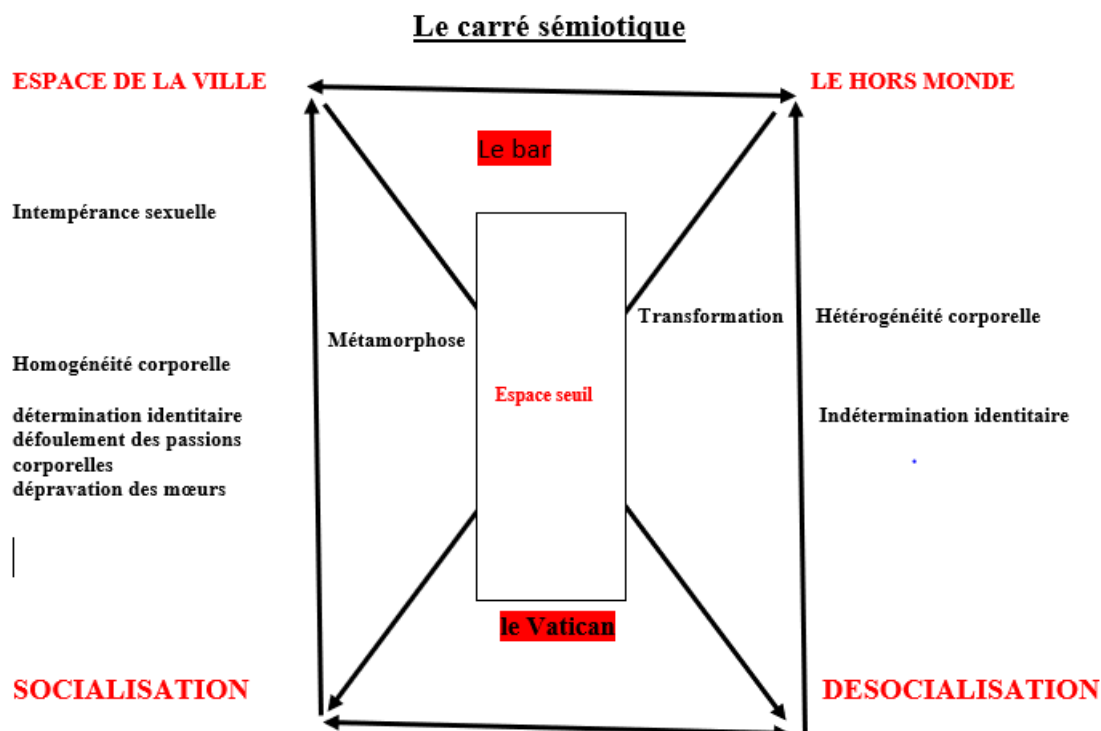
Le premier cadre spatial qui symbolise l'espace de la ville est présenté comme le milieu apparent de la socialisation. Contrairement à la réalité topographique chez Sami Tchak qui paraît nettement plus stable, l'espace urbain sonyen est un environnement marqué par la déliquescence sociale. Cet état de déchéance caractérisant la ville sonyenne est configuré autour du *dispositif de l'obscène* qui tend à homogénéiser les comportements des personnages ; la finalité de cette homogénéisation est d'inviter collectivement les individus à souscrire aux valeurs intempérantes. La couleur blanche symbolise le conformisme mental des personnages à un même « *habitus* » lequel favorise la constitution de ce que l'on appelle le corps de la jouissance homogène. En réalité, cette société qui s'impose au collectif n'est pas à proprement parler une vraie cité adossée à des valeurs mélioratives et positives. Au contraire, on a affaire à un monde dystopique dans lequel les antivaleurs ont triomphé pour s'instituer comme l'unique système de sociabilité. Ce processus de dégradation généralisée du corps social s'exprime dans les textes par la prolifération d'un *socius* primitif, voire anté-humain, dans lequel l'intempérance charnelle est devenue un véritable mode d'être. Il s'accompagne de l'avènement d'un temps non événementiel « *caractérisé par un état anarchique des choses. Cette anarchie étant le fait de liens sociaux qui ignorent l'ombre de la loi*¹⁴⁰ ». Aussi les personnages se comportent-ils comme des automates dans leur rapport au désir et au sexe. Ils ne font qu'exécuter ce que la nature pulsionnelle leur dicte sans lui opposer aucune résistance. En conséquence, on ne peut pas dire que l'environnement représenté par le compartiment de droite est celui d'une société idéale, il est celui d'une « anté-cité » fondée sur la non gouvernance des passions charnelles. C'est la raison pour laquelle l'espace de la ville est placé au plus haut niveau de la structure spatiale.

¹⁴⁰ Ananiso, Théo, *Le Serpent d'enfer*, op. cit., p. 43.

Le deuxième compartiment (l'espace-seuil) correspond au lieu de la transformation psychique et corporelle du personnage. C'est le lieu du refus, de la non-conformité identitaire. La flèche oblique allant de la ville vers le troisième espace du tableau actualise ce cheminement. Par ailleurs, la couleur sombre qui remplit ce cadre spatial illustre le conflit intérieur qui se joue dans la conscience du personnage se battant contre son « Moi » social pour se défaire des mœurs collectives corrompues. Cela passe inéluctablement par la fabrication d'un corps du dégoût.

Enfin, le dernier compartiment vaut comme métaphore d'un lieu qui n'est situé nulle part, d'où le terme de hors monde que nous utilisons pour le désigner. Il est l'espace du possible dans lequel le personnage peut faire la rencontre avec lui-même. Cette sorte de figuration d'un monde utopique stable correspond à une communauté favorisant le bonheur social. Étant donné que l'usage du désir sensoriel est, dans cette cité, gouverné par la loi du refoulement qui permet d'assurer la conservation des forces vitales, son citoyen modèle ne saurait être autre que l'individu tempérant. C'est pourquoi, une fois parvenu dans le hors monde, le héros sonyen réalise que la problématique de l'existence, ainsi que la question de l'usage du corps, est d'abord et avant tout une affaire propre à la conscience individuelle. Dès lors, on peut dire que l'espace du hors monde, tel qu'il apparaît dans le troisième compartiment, est l'environnement de l'hétérogénéité corporelle, c'est-à-dire du corps autre. Cela explique la désocialisation qui s'ensuit et symbolise en même temps, la possibilité d'une nouvelle existence.

Le carré sémiotique suivant permet de schématiser de façon beaucoup plus détaillée le parcours spatial des personnages :



Les espaces situés à l'extrême gauche et à l'extrême droite du tableau relèvent d'une logique dichotomique. L'intégrité de chaque lieu ne peut pas être comprise sans l'autre car l'espace de l'homogénéité corporelle s'oppose à celui de l'hétérogénéité corporelle. Aussi les avons-nous placés sur un même axe. Il ne s'agit plus d'un haut et d'un bas qui s'inversent comme dans l'imagerie carnavalesque mais de deux univers radicalement distincts qui se défient. Le premier, situé à gauche du schéma et qui se fait passer pour la vraie société, est en réalité un simulacre de monde habité par des gens irresponsables qui croient que le bonheur dépend des excès de jouissances sexuelles. C'est la raison pour laquelle nous disons du monde de l'intempérance qu'elle est une dystopie sociale.

Cette configuration de l'imaginaire s'explique par l'atmosphère apocalyptique qui plane sur cet espace, en menaçant d'effondrement toute l'architecture de la ville. Le deuxième monde, situé à droite, correspond en principe à l'idéal d'une société viable dans laquelle tous les individus vivent en harmonie. Malheureusement, peu de personnages parviennent à envisager l'avènement d'un tel monde vu que la majorité d'entre eux est attachée au premier monde. En effet, la transformation du personnage semble mitigée puisque parvenu dans le compartiment du milieu il choisit l'intempérance alcoolique en lieu et place de la sexuelle, ce qui en définitive ne le différencie pas radicalement des autres membres de la société et justifie le fait que sa régression soit perçue par ses semblables comme un événement négatif. Sous la plume de Sony Labou Tansi, les intempérants ne se distinguent les uns des autres que par le choix de leur assujettissement (le sexe pour la majorité, l'alcool pour quelques-uns davantage « anti-conformistes » que « rebelles »). Pour l'écrivain, entre individus tempérants

et intempérants, la seule ligne de démarcation qui vaille est celle les répartissant entre ceux qui ont la force de refuser et ceux qui ne l'ont pas.

De ce qui précède, il ressort que, chez Sami Tchak, l'espace public de la ville n'est pas encore un lieu du corps-sexe obscène : les personnages pratiquant les plaisirs de l'excès, lesquels sont perçus comme un signe de liberté, celle de vivre autrement, se retrouvent dans les bars afin de satisfaire leurs passions. Cette société tolère beaucoup plus et mieux les individus aux corps dociles, c'est-à-dire ceux qui pratiquent des sexualités moins dérangeantes pour les mœurs officielles ; le corps-sexe obscène est quant à lui mis à l'écart et renvoyé dans les lieux obscurs des « bas-fonds » sociaux, le rendant ainsi quasiment invisible ; et les lieux hétérotopiques, à l'image des bars, attirent les personnages au corps-sexe obscène, en tant qu'ils sont propices pour accueillir et contenir ses débordements.

Chez Sony Labou Tansi, l'hétérotopie du bar est en revanche le symbole d'une société décadente sur le point de s'effondrer. En effet, cette société de la démesure charnelle « *prétend que l'individu ne peut se sentir exister sans savourer le plus possible les plaisirs [qu'elle] offre en abondance*¹⁴¹ ». Dressant une sorte de procès du monde et de son « *état honteux* », chaque fois que Sony Labou Tansi en vient à décrire un bar, il le fait en des termes péjoratifs. Le bar est en effet un lieu grotesque très ambivalent. Il représente d'abord l'image d'une société marquée par la corruption des mœurs, tous ceux qui fréquentent ce genre d'endroit font figure d'hommes intempérants et dépravés ; il est ensuite le lieu de la fuite psychologique et de la transformation corporelle, dont la clientèle en quête de compensation cherche à oublier une injustice et des déboires, ou à résister à la puissance séductrice des corps-sexes féminins. Le bar constitue par conséquent un contre-espace où viennent se réfugier des individus ballotés psychiquement par des aspirations contradictoires et, souvent, il est paradoxalement le lieu où s'affirme la naissance d'une nouvelle conscience individuelle. Le déchirement intérieur qui travaille ces pauvres êtres institue chez eux une sorte de dialectique du vouloir et du non-vouloir envers le désir charnel. Il faut, donc, associer l'hétérotopie sonyen du bar à un « asile » pour les personnages dotés d'une conscience.

Chez les deux écrivains du corpus, l'hétérotopie du bar sert de lieu de transit : « *[l]a particularité principale de ces espaces hétérotopiques est qu'ils ne fournissent pas d'ancrage existentiel ; ce sont des lieux de passage ou d'action passagère*¹⁴² ». De surcroît, l'hétérotopie permet au personnage de faire l'expérience de sa présence au monde – et, pour lui, cette présence est corporelle.

Il nous incombe maintenant d'étudier, dans la même logique, la place des fêtes comme un lieu hétérotopique de la fête des corps.

¹⁴¹ Muchembled, Robert, *L'Orgasme et l'Occident*, op. cit., p. 63.

¹⁴² Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, op. cit., p. 153.

I.3. La « Place des fêtes » :

un lieu hétérotopique d'homogénéisation des codes proxémiques de l'obscène

Dans les lignes qui vont suivre, nous nous proposons d'examiner l'enjeu que revêt la place des fêtes dans la configuration des mobilités actanciennes. Cette analyse vise à démontrer que l'hétérotopie de la fête est chargée d'un imaginaire particulier qui crée un état affectif homogène. D'emblée, la place des fêtes se présente comme l'espace de l'imaginaire de l'obscène qui lui-même se dispose comme un « terreau » des excès et de l'abus charnel. À proprement parler, cet endroit que nous désignons métaphoriquement comme « place des fêtes » n'est pas circonscrit à un quelconque lieu. En effet, tout milieu où s'est érigé le *dispositif de l'obscène* est susceptible de se transformer en une place des fêtes. Dans ce contexte, cette hétérotopie de la fête est une sorte de « *nulle part hors de tous lieux*¹⁴³ » pourtant extrêmement présente dans le réel même de la spatialité urbaine. L'on songe notamment au « *grand lit* » évoqué par Michel Foucault dans lequel les enfants, une fois les parents absents, communient réellement dans la transe du jeu avec les êtres de leur imagination. Cela pour rappeler que « [l'hétérotopie] permet à l'individu de juxtaposer plusieurs espaces en un même site, ceux-ci fussent-ils à priori incompatibles. Car l'hétérotopie fonctionne selon un double principe d'ouverture et de fermeture qui rend ces espaces à la fois isolables et accessibles¹⁴⁴ ».

Ce faisant, quand nous parlons de place des fêtes, nous faisons allusion aux espaces symboliques marqués par les éblouissements de l'imaginaire de l'obscène qui provoquent de fortes désinhibitions chez les personnages. Sous l'effet de celles-ci, et comme possédés par une sorte de pouvoir incontrôlable, les hommes et les femmes sont invités à s'adonner aux plaisirs corporels dans une folle intempérance, et donc « à faire l'amour, éventuellement plusieurs fois de suite, de toutes les façons possibles, avec un ou plusieurs partenaires, auparavant inconnus[d'eux]¹⁴⁵ ». C'est en effet au cœur de la place des fêtes que l'actant est submergé par les séductions de l'obscène « afin de devenir un automate sexuel¹⁴⁶ », voire un corps-sexe.

Par ailleurs, la place des fêtes joue un rôle didactique. C'est là que les protagonistes font l'expérience de l'excès des jouissances corporelles et qu'ils apprennent à se dévergondner, à se prostituer et à se défouler. Ils y ont la possibilité de développer un nouveau « *socius* » que nous appelons « codes proxémiques de l'obscène ». Comme le fait de devenir intempérants, hédonistes, pervers, ne va pas en effet de soi, les personnages vont à la place des fêtes afin de parfaire leur formation et/ou leur transformation en corps-sexe obscène. C'est

¹⁴³ Foucault, Michel, *Le Corps utopique, Les hétérotopies*, op. cit., p. 25.

¹⁴⁴ Westphal, Bertrand, *La Géocritique*, op. cit., p. 107.

¹⁴⁵ Dufour, Dany-Robert, *La Cité perverse*, op. cit., p. 284.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 374.

très exactement ce que l'on retrouve dans un épisode de *Hermína* se déroulant dans un endroit réputé pour ses « *mœurs dissolues* » :

On buvait on mangeait on causait on calomniait on relaquait on échangeait les adresses on souriait jaune on s'énervait on déployait l'immense tapis des habitudes hypocrisies l'épouse rencontrait son amant le mari sa maîtresse quatre hommes la même femme passée sous leur ventre bedonnant et señorita María de la Serna qui avait trimbalé jusqu'au cœur de cette fête sa mauvaise humeur de célibataire endurcie laide et richissime. Le diplomate murmura à l'oreille de Lourdes : « Je vais te baiser. » Elle sourit. Elle avait déjà repéré dans cette assemblée à la vanité criarde un homme dont la mine tristounette l'avait fascinée. « Je vais aux toilettes », dit-elle au diplomate tout en regardant l'homme qu'elle avait remarqué¹⁴⁷.

L'hétérotopie de la fête étant un espace des possibles et les personnages s'y ruant pour se dévergondner, il apparaît que la volonté qui est la leur obéit au souci de se constituer en une communauté de jouisseurs. D'où l'impérieuse nécessité d'avoir des codes proxémiques homogènes. L'omniprésence du pronom indéfini « *on* » suggère la dissolution des identités initiales des actants ; seule compte la jouissance licencieuse des corps dépouillés de toute identité sociale, le but de chacun étant de célébrer sans contrainte l'hégémonie des plaisirs corporels en tant qu'ils sont la base (supposée) de l'épanouissement de tous. Du reste, l'indéfini « *on* » évoqué neuf fois dans l'extrait, possède, à maints égards, une valeur inclusive. Ainsi, la transformation de tout le monde en un « *on* » collectif montre bien que les actants souscrivent maintenant aux mêmes valeurs sexuelles. Ce nouveau « *socius* » supprime les anciennes oppositions sociales qui induisaient la distinction entre le bien et le mal, le féminin et le masculin, le pauvre et le riche, pour n'en garder qu'une image souveraine du corps jouissant : l'hétérotopie tchakienne de la fête est véritablement l'espace du corps en tant que corps.

Les personnages qui viennent à la place des fêtes peuvent « boire », « manger », « causer », « calomnier » et « relaquier » sans que cela ne gêne le moins du monde personne. Dans ces conditions, « *l'ethos* » de l'obscène qui s'institue sur le lieu de la fête est une « *sémiologie opérationnelle*¹⁴⁸ » encadrant les usages des plaisirs. De plus, les protagonistes de ces débordements partagent le même langage de l'obscène pour exprimer sans fioriture leurs désirs charnels les plus vulgaires. Ainsi le diplomate soviétique peut-il adresser librement à la femme qu'il convoite son si peu suave : « *je vais te baiser* ». Conséquemment, sur la place des fêtes, le discours fait fi de la pudeur car il ne connaît plus de limite, avec la prétention de tout nommer jusqu'à faire éprouver aux actants le plaisir du dévoilement total. Et ce, parce que l'hétérotopie de la fête a besoin d'un discours du trop pour dire la réalité de l'excès auquel aspirent les individus intempérants.

¹⁴⁷ Tchak, Sami, *Hermína*, *op. cit.*, p. 48-49.

¹⁴⁸ Baudrillard, Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, *op. cit.*, p. 127.

L'atmosphère régnant dans les milieux de la jouissance libertaire est chargée d'une aura hédoniste qui encourage chacun à entreprendre des initiatives érotiques et à s'y livrer. Y est favorisée la constitution de subjectivités sexuelles. Surtout que, durant ces fêtes, le corps mis en jeu et à disposition n'appartient plus ni à l'homme ni à la femme mais à la célébration souveraine du plaisir sexuel. Les participants à ces ébats deviennent des corps-sexes de la démesure jouissive, comme en témoigne cette scène qui rapporte la surexcitation de Mira :

Alors que les gens s'excitaient dans tous les sens, elle avait quitté l'air de danse, Marc se mit à la chercher comme une aiguille dans du foin, mais à ce moment, dans les toilettes à la porte bloquée de l'intérieur, elle prenait son pied avec l'Allemand. Il s'était assis sur le bac des toilettes et l'avait prise sur ses genoux. En malaxant ses petits seins, il introduisait en elle avec aisance et parvenait à imprimer à son membre pénétrant des petits mouvements de rotation qui lui arrachaient, à elle, des cris de bonheur. Quand elle revint sur l'air de la fête, les cheveux défaits, elle se contenta de dire à Marc : « C'est fini, un autre fera l'affaire. »¹⁴⁹

Les fantasmes que les personnages ne peuvent guère accomplir dans la société du fait de ses normes et de ses tabous trouvent un exutoire en ces lieux et en ces moments. En se donnant au premier venu et sur cette place des fêtes, Mira Garcia n'est plus la femme d'un seul homme mais de tous les hommes, et si elle se dévergonde ainsi et assume de n'être qu'un corps-sexe pour ses partenaires c'est afin d'éprouver un certain bonheur sensoriel.

L'expression de sa lubricité n'est plus dictée par les dispositifs patriarcaux en œuvre dans la société *hétéronormative* mais par la volonté individuelle du personnage. Dans l'environnement de la fête, émerge un espace subversif qui permet aux individus de rompre avec leurs identités sexuelles socialement marquées et de se constituer une nouvelle humanité par une réappropriation du corps-jouissant dans l'économie des plaisirs. À cette occasion, la fonction que revêt le corps-sexe, investi d'une puissance sexuelle hétérogène du fait de son obscénité, « *n'est plus celle de renforcement de l'ordre symbolique mais au contraire d'accoucheur d'un nouveau système de sens*¹⁵⁰ ». Cette situation est rendue possible parce que la fête dont il est question est assimilable à celle que Rémi Astruc appelle la « *fête authentique* » ; et que, dans l'œuvre tchakienne, l'espace de la fête est sans conteste grotesque si bien qu'il porte la marque symbolique d'une corporéité transgressive entendant révolutionner les usages des plaisirs sexuels dans la cité :

Mais la fête « authentique », dans la mesure où elle n'est pas contrôlée et organisée à leurs fins par les pouvoirs en place, reste dans sa nature profondément ambivalente et incertaine. Dans le même temps qu'elle est simulacre, désordre factice, mise en spectacle de l'affranchissement des codes et des interdits, la fête nourrit la subversion. Le renversement qu'elle opère symboliquement, a certes vocation à être provisoire, mais il contient cependant le

¹⁴⁹ Tchak, Sami, *Hermína*, op. cit., p. 300.

¹⁵⁰ Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque*, op. cit., p. 107.

*véritable souffle du changement à tel point que celui-ci peut fort bien réellement survenir*¹⁵¹.

La fête, d'après son acception carnavalesque, constitue une puissance ayant trait au renouveau social. La célébration festive constitue la figuration d'une sociabilité tenue pour meilleure en raison de sa capacité à favoriser l'épanouissement de tous. Les nombreux débordements qu'elle fait triompher sont plutôt une façon ingénieuse d'inviter la société dans son homogénéité radicale à interroger en profondeur les structures symboliques qui la fondent.

Cependant, pour y parvenir, il est nécessaire de rencontrer des personnes qui partagent cette même vision et qui projettent de jouir en obéissant aux élans pulsionnels du corps. C'est sans aucun doute la raison qui motive les protagonistes des livres de Sami Tchak à se retrouver sur la place des fêtes, là où ils peuvent d'abord et avant tout partager avec les autres les mêmes codes proxémiques de l'excès sensoriel. N'oublions pas que les comportements sexuels des personnages de l'écrivain se construisent à partir de leurs riches expériences de voyageurs (entre autres voyages, ceux auxquels ils procèdent par le biais de l'imaginaire car ils sont d'invétérés lecteurs, mais aussi par les ordinaires qui les emmènent à visiter d'autres villes afin de s'abreuver dans les eaux arc-en-ciel de la « *culture-monde*¹⁵² »). Cette possibilité fait d'eux des sujets cosmopolites en quête d'une communauté de destin à partager : la place des fêtes les incline à croire que leur attente en la matière n'est pas vaine. Inassignable à un quelconque lieu, elle est un endroit symbolique, utopique, mais réel, où se rassemblent les individus aspirant aux mœurs libertaires qu'offre le libéralisme sexuel postcolonial. Chaque fois qu'ils la rejoignent, ils en sont littéralement ravis, submergés par le sentiment d'être enfin parvenus à « l'endroit » où ils sont censés être ce qu'ils désirent être. Au sortir d'une fête organisée par le riche Federico, Heberto est dans un état d'esprit de cet ordre :

*Lorsqu'ils devaient repartir de chez Irma vers 2 heures du matin, après tout ce qui s'y était passé, Heberto avait vu toute sa conception des mœurs boussuler. Il aurait pu penser à tout, sauf à ça. Federico, qui lui avait toujours semblé original et mystérieux, était en réalité un grand hédoniste qui repoussait les limites, qui piétinait méthodiquement les tabous, avec un naturel qui aurait pu surprendre Sade lui-même. – Bien évidemment, dit Federico, ça c'est notre secret, Heberto. Je t'ai fait suffisamment confiance, n'est-ce pas, Hermina ? – Papa, cela va de soi, cela va de soi. – Rien à craindre de ma part, rassura Heberto*¹⁵³.

La place des fêtes, au sens que nous lui donnons et la comprenons, est le lieu carnavalesque de l'excès qui favorise la levée des masques ainsi que des simulacres sociaux. Dans cet extrait, un fait majeur nous interpelle, il touche à la psychologie libertaire du personnage : « [Federico] *était en réalité un grand hédoniste qui repoussait les limites [...].* » La référence à

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 106.

¹⁵² Lipovetsky, Gilles et Serroy, Jean, *La Culture-monde, Réponse à une société désorientée*, op. cit.

¹⁵³ Tchak, Sami, *Hermina*, op. cit., p. 45.

Sade est bien entendu transparente. De plus, la complicité perverse que Federico entretient avec sa fille atteste qu'il ne reconnaît plus aucun tabou lorsqu'il évolue sur la place des fêtes : l'excès charnel célébré dans les hétérotopies de la fête est « *une force déstructurante, socialement destructrice*¹⁵⁴ ». Cette affirmation est en partie confirmée par l'injonction de réserve que Federico requiert de la part d'Herberto au sujet des transgressions sexuelles dont il a été témoin. L'expression « *ça c'est notre secret* » suggère que les audaces érotiques qui ont lieu en cette sphère sont clandestines et dans une subversion totale en rapport aux plaisirs reconnus, marqués et sacralisés par la norme. Dès lors qu'Herberto rassure son interlocuteur en lui disant « *rien à craindre de ma part* », il se crée une communauté hédoniste, l'espace du consensus ayant été établi par le secret. Le choc émotionnel qu'éprouve Herberto après avoir vu l'inconcevable du désir devenir le désir du concevable le conduit à bouleverser sa manière de considérer les interdits sexuels. Il vient de s'apercevoir que derrière chaque masque social se cache la vérité d'un être qui est d'abord et avant tout amour pour le plaisir. Cependant, il s'agit bien d'un type de plaisir qui se situe au-delà de toute considération morale. L'environnement où se déroulent ces « cérémonies » est réputé pour être, selon l'expression de Bataille, l'espace de « *la dépense [charnelle] sans frein*¹⁵⁵ ». C'est là que, par la puissance de l'obscène, les actants tchakiens appréhendent la vérité de leur être, laquelle se situe au plus près de la chair, quand le désir de jouissance, parce que guidé par la pulsion, se répète sans cesse pour mieux révéler « *dans une surfacités sans fond*¹⁵⁶ » la « *part obscure*¹⁵⁷ » de ceux dont il s'est emparé.

C'est en cet espace qu'ils exhibent le plus facilement l'obscène dont ils sont chevillés. Parmi eux, le personnage-narrateur n'est pas le dernier à y sacrifier, lequel souhaite ardemment vivre ses fantasmes avec une de ses idoles qu'il appelle « *putain de Lââm* » :

*Vous savez, Lââm, je finirai par prendre avec elle un petit café en direct de la place des Fêtes ! Nous serons quatre, ma cousine, moi, notre enfant et la chanteuse. Alors, nous lui demanderons de nous chanter sa chanson pour ceux qui sont loin de chez eux. Et quand elle se mettra à chanter, en l'écoutant, parce que je résisterai aux larmes, je verserai mon sperme dans son chapeau avant de l'embrasser*¹⁵⁸.

Le personnage dont il est question est un fils d'immigrés africains né en France. Bien que français, en raison du droit de naissance que lui reconnaissent les institutions de la République, ce jeune homme est affecté par une intranquillité identitaire. Il croit trouver le salut dans une posture de négrophobie, il se démarque des valeurs africaines à partir desquelles son *paterfamilias* projette son être-au-monde et celle de toute la descendance. En commettant

¹⁵⁴ Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque moderne dans le roman du XX^e siècle*, op. cit., p. 161.

¹⁵⁵ Bataille, Georges, *La Valeur d'usage de Sade*, op. cit., p. 15.

¹⁵⁶ Hénaff, Marcel, Sade. *L'Invention du corps libertin*, op. cit., p. 89.

¹⁵⁷ Allusion faite à Roudinesco, Élisabeth, *La Part obscure de nous-même*, op. cit.

¹⁵⁸ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 292.

le parricide, le meurtre symbolique (et oedipien) du père, c'est l'Afrique qu'il rejette et, avec elle, sa prétendue civilisation « transhistorique » qui entend définir la vérité de l'humain par son appartenance au groupe et à la communauté. Pour ce fils rebelle, cet héritage (à moins de le récuser) empêche le sujet de se constituer une existence personnelle lui permettant de faire l'expérience de soi à partir de la relation au corps. Contrairement à son géniteur qui vit en France avec la conscience et la nostalgie de l'ailleurs africain, ce qui d'après le fils serait la cause de sa déchéance existentielle, ce dernier préfère embrasser et louer la civilisation française qui fait la promotion de l'individu. Il est décidé à vivre comme un « vrai français » nonobstant sa couleur de peau qui fait tache. Ce qui se comprend puisqu'il est né en France. Cependant, très vite, il déchanté en vérifiant qu'être français ne se résume pas seulement au fait d'être né sur le territoire. Ce n'est pas seulement, non plus, avoir en partage avec ses concitoyens certaines valeurs nationales : c'est aussi admettre d'avoir en commun un legs colonial qui reconduit la différence raciale. Ainsi, plutôt que de partager une relation citoyenne basée sur la reconnaissance mutuelle du semblable (l'univers de l'imaginaire symbolique, donc hétérogène), la société dans laquelle il évolue paraît, *a contrario*, promouvoir une citoyenneté politique (l'univers réel de l'idéologie, donc homogène) adossée au dissemblable. Il y a en effet au sein de la communauté française d'aujourd'hui les Français idéologiquement noirs comme lui, et les Français idéologiquement blancs, et, par analogie, les Français de la périphérie identitaire (c'est le cas du narrateur) et les Français de la norme identitaire. Cet état de fait, il ne peut guère le changer : le personnage-narrateur de *Place des fêtes* se résigne à vivre avec ce « cancer » culturel qui l'incommodé et qui fait de lui un être hybride. Il en est tellement tiraillé qu'il se définit comme un individu à « *la vie sans horizon* ». Il se heurte à une « *impasse* » existentielle, pour paraphraser le titre d'un roman Daniel Biyaoula¹⁵⁹. Aussi, pour se donner un semblant d'existence, ce personnage va-t-il en permanence pratiquer une dialectique du « *pleurer-rire* » faisant de son corps le seul territoire susceptible d'être investi.

Se pensant être de trop dans l'espace symbolique de l'imaginaire français, du fait de ses origines africaines, il choisit de devenir un érotomane hors pair. Cette attitude ne le rapproche pas des corps civilisés idéologiquement et culturellement, mais de celui, sauvage, du corps des pulsions comme seule certitude radicale de l'être. Dès lors, ce personnage structure la relation au corps comme une utopie identitaire, c'est-à-dire le lieu imaginaire de la dissolution des fictions raciales.

Désormais, la chair sera sa seule demeure où il pourra exister sans pour autant se justifier auprès de quiconque, et les lieux prévus pour le triomphe de l'excitabilité corporelle seront ses espaces de prédilection. Il y trouve, au cœur de la fête des sens, le souffle grotesque, symbole de l'hétérogénéité corporelle et sexuelle. Cette démarche est liée à sa

¹⁵⁹ Biyaoula, Daniel, *L'Impasse*, Paris, Présences Africaines, 1996.

volonté de se constituer une posture psychologique permettant « *l'irruption du possible dans la société*¹⁶⁰ ». Par ce biais, il essaie de traduire non plus seulement la souffrance des identités culturelles en crise mais plus globalement l'absurdité du monde contemporain dans ses prétentions au progrès. Selon lui, le plus grand progrès qui vaille la peine d'être revendiqué par les sociétés humaines serait de reconnaître le corps comme un agent de l'hétérogène. Cette vérité, ainsi que le langage qui l'exprime, il va les chercher sur la place du carnaval sexuel, là où bat son plein la fête de l'obscène que le monde homogène ignore et dont il ne veut ni parler ni entendre parler, et encore moins montrer en raison de la nudité transgressive qu'elle exige :

*Oui, mon dire, il sera lui aussi tordu comme la vie que je dis. Je tenais à vous le préciser, c'est pour ça. La vie, ce n'est pas forcément de la poésie, ce n'est pas forcément de la belle prose. C'est quand même aussi beaucoup de merde au creux d'une fête. C'est quand même aussi un poussin de sourire dans un œuf de larme. Tout va ensemble, comme on le dit en musique. Et la merde au creux de la fête, on ne vous a jamais dit qu'elle aussi a son langage propre ? Je ne suis que le porte-parole de cette merde qui sourit à l'ombre de notre fête, de cette fête et de cette merde qui s'entrelacent et s'entrelacent comme des serpents qui font l'amour pour pondre des œufs ou des petits déjà prêts à aller ramper leur destin là où ils peuvent dans la gueule de tous les risques de mort prématurée et tout ce que vous savez, vous aussi de votre côté*¹⁶¹.

Ce personnage-narrateur est un héros grotesque moderne dont la parole, parce qu'elle s'énonce depuis le lieu où la merde et la fête fusionnent dans un tout global, se charge d'une force qui ébranle les assises culturelles de sa société. Ainsi, là où le monde impose la dialectique de la séparation corporelle comme critère de classification et d'identification de la nature profonde de l'individu, le héros tchakien prône, quant à lui, la confusion, le rapprochement, le mélange pour former un corps hétérogène en puissance. Pour l'heure, ce corps célébrant la jouissance jusqu'à l'horreur n'a pas sa place dans l'espace public normatif. Le personnage en est réduit à hanter les places des fêtes tant que celles-ci seront « *le lieu du reste, c'est-à-dire où tout le reste a lieu*¹⁶² ». Le terme « *reste* » renvoie à tous les usages des plaisirs qui ne rentrent pas dans le catalogue sexuel officiel de la société. Or c'est depuis ces « autres lieux » prévus pour l'expression des corps « *étrangers*¹⁶³ » que surgit le grotesque sexuel...

Dans l'œuvre tchakienne, le personnage possédant un corps-sexe est un actant qui pratique toujours un grotesque téléologique qui vise à assurer une contestation douce de

¹⁶⁰ Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, op. cit., p. 127.

¹⁶¹ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 10.

¹⁶² Hénaff, Marcel, Sade. *L'Invention du corps libertin*, op. cit., p. 90.

¹⁶³ Dans ce terme valise, nous voulons parler du corps symbolique de l'étranger, c'est-à-dire celui de l'altérité culturelle. Car, n'oublions pas, ainsi que l'a révélé Marcel Mauss, que le corps est un microcosme du social. Mais, en parlant du corps de l'étranger, on fait aussi allusion aux corps des débordements qui ne rentrent pas dans les normes conventionnelles du désir amoureux, soit parce qu'ils affichent une sexualité autre, soit parce qu'ils transcendent toute sexualité.

l'ordre figé des choses, en s'appuyant sur l'humour et l'ironie qui structurent narrativement son « dire » et sa posture d'individu des bas-fonds, l'obligeant ainsi à se déployer sur les lieux interstitiels de la fête mêlée à la merde. Bref, si le personnage typique de Sami Tchak souscrit constamment à ce « profil », c'est pour susciter « *du nouveau, mettre en marche des cycles inédits de possibilités, offrir des jouissances tout autres quant à la vue, l'ouïe, le toucher, l'imagination*¹⁶⁴ ». Le personnage-narrateur de *Place des fêtes* est à tout point de vue représentatif de cette économie psychique et de ce mécanisme social dont, d'après nous, Rémi Astruc a bien résumé les spécificités :

*Il est temps désormais d'envisager plus attentivement les marqueurs du grotesque moderne. Celui-ci se présente d'une certaine manière comme un univers à trois dimensions. En explorer les territoires oblige à considérer d'abord et surtout les spécificités du personnage, ensuite celles du lieu, enfin celles du mode d'apparence (le rapport au réel). Or chacun de ces trois aspects correspond dans les romans à une remise en question : de la nature du héros, de la conception de l'espace, de la perception de la réalité*¹⁶⁵.

Les personnages de Sami Tchak se servent du grotesque dans l'optique de contester les hiérarchies sociales établies dans leur environnement. Celles-ci tout en prétendant favoriser la libéralisation des corps exercent un contrôle sur les individus « *en jugulant la puissance volcanique des appétits sensuels*¹⁶⁶ ». Les personnes qui veulent jouir licencieusement des plaisirs corporels sont ainsi obligées de se terrer dans des lieux hétérotopiques prévus justement pour l'expression des excès. Une telle société faisant la promotion des corps marqués et distincts n'est pas une cité de la libération charnelle ; elle est, au sens où l'entend Nietzsche, un monde des « *contempteurs du corps*¹⁶⁷ ».

Les personnages tchakiens ne veulent pas s'accommoder de cette société qui considère le corps comme une chose en soi et fait de ce paradigme le point d'ancrage d'une nouvelle métaphysique : si le corps se vit comme la fin de toute chose, l'univers symbolique des possibles s'estompe du même coup et précipite le phénomène corporel dans la réalité homogène où celui-ci intègre le domaine du connaissable, du maîtrisable, etc. Zarathoustra n'est certainement pas dupe du paradoxe de ce type de société : « *[en] vérité, ce n'est pas aux mondes de l'au-delà ni aux gouttes de sang rédemptrices qu'ils croient : mais c'est au corps qu'eux aussi croient le plus, et leur propre corps ils le considèrent comme leur chose en soi*¹⁶⁸ ». Tout comme Zarathoustra, le héros tchakien sait pertinemment que le corps n'est pas la chose ni une chose en soi mais la chose parmi les choses, la chair devrait être une chose du monde et en même temps une chose pour le monde.

¹⁶⁴ Hénaff, Marcel, Sade. *L'Invention du corps libertin*, op. cit., p. 89.

¹⁶⁵ Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, op. cit., p. 141.

¹⁶⁶ Muchembled, Robdert, *L'Orgasme et l'Occident*, op. cit., p. 15.

¹⁶⁷ Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op. cit., p. 48.

¹⁶⁸ *Ibid.*

Si l'on interprète « *le statut [du] message paratextuel*¹⁶⁹ » du titre du roman *Place des fêtes*, on comprend d'emblée la dimension pragmatique et « programmatique » que revêt l'hétérotopie de la fête dans la configuration générale de la spatialité chez Sami Tchak.

Mais auparavant il importe de lever l'équivoque au sujet de quelques notions importantes ayant trait au vocabulaire de la poétique.

Selon Gérard Genette, notamment dans *Seuil*, tout texte littéraire pour des raisons pratiques ne se présente jamais dès sa parution sous la forme d'un « *degré zéro* » énonciatif. Bien au contraire l'œuvre littéraire est toujours accompagnée d'une galaxie de codes verbaux ou picturaux qui « *l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent*¹⁷⁰ ». Toutes les informations plus ou moins périphériques au texte lui-même, - qu'il s'agisse du nom de l'auteur, voire du titre et de bien d'autres éléments connexes -, déploient l'identité globale de l'œuvre pour en assurer sa parfaite présentation auprès du public. Tout cet arrangement éditorial dont la finalité est l'intégration du texte dans les imaginaires collectifs est, d'après Genette, articulé à la notion de « *paratexte* » :

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil, ou – mot de Borges à propos d'une préface – d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. « Zone indécise » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute lecture »¹⁷¹.

Si c'est grâce au paratexte que le lecteur appréhende les informations l'amenant à jeter son dévolu sur un livre parmi plusieurs, notre préoccupation de l'heure n'a pas pour but d'étudier le paratexte tchakien dans son ensemble. Nous voulons juste signaler que le titre du roman *Place des fêtes* renferme dans son énonciation une valeur performative qui lui donne « *le pouvoir d'accomplir ce qu'[il décrit]*¹⁷² » et informe le lecteur de l'intention, plus ou moins pragmatique de l'auteur, de faire du contenu de son texte un espace dédié à la célébration sensorielle actantielle.

En effet, dès l'*incipit* de ce texte, le personnage-narrateur précise qu'il parlera de « *la merde et de la fête* ». Or la ville dans laquelle vivent les personnages aimant les plaisirs et les excès dispose d'un nombre important de lieux hétérotopiques destinés à l'expression des corps en surexcitation. En outre, la clausule du roman *Place des fêtes* se termine par un bref paragraphe qui décrit la volonté du personnage d'aller sur la « *place des Fêtes* » où il lui sera

¹⁶⁹ Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 10.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 7-8.

¹⁷² *Ibid.*, p. 16.

possible de réaliser ses fantasmes, c'est-à-dire mêler le corps-vedette de son idole la chanteuse Lââm à son sperme. Le personnage tchakien espère obtenir « *la chance d'une existence seconde illimitée*¹⁷³ ». La transformation grotesque des protagonistes rend dérisoire et caduque l'intégrité du corps social homogène et patriarcal, du fait de l'exhibition permanente de la nudité transgressive, « *en la forçant à la faire elle-même se remettre en question ; là et maintenant*¹⁷⁴ ». Tous ces phénomènes induisent des métamorphoses structurelles et paradigmatiques entérinant l'avènement dans le réel de la « Cité obscène », laquelle se particularise par une reconfiguration spatiale favorisant l'instauration d'un nouveau *socius* structuré autour de l'hétérogénéité sexuelle et corporelle.

Il importe de souligner que la métaphore de la place des fêtes structure également la spatialité urbaine chez Sony Labou Tansi. Toutefois, dans l'œuvre du romancier congolais, elle correspond à l'espace de triomphe du grotesque et de la dérégulation. On pourrait, pour ces raisons, l'appréhender comme l'épicentre de tous les débordements, voire de tous les dérèglements sensoriels. Ainsi, chez Sony Labou Tansi, l'hétérotopie de la fête en tant que lieu symbolique de l'obscène favorise la fermentation des passions charnelles tyranniques qui affectent l'ensemble de l'environnement de la ville : dans la société du texte elle se rapporte à « *une forme d'altération radicale du monde, qui a quitté son état normal pour devenir autre*¹⁷⁵ ». Le basculement de la société vers une topographie aménagée pour le défoulement des sens prépare la ville à contenir cette implosion tyrannique du désir :

*Certains yeux se dilataient à la vue de ce monsieur (pas trop mal d'ailleurs) qui avait réussi à la faire danser pendant des heures. Elle était peut-être, comme toutes les femmes, putain, mais putain des hautes sphères morales, putain du large de la vie ; et le large de la vie, pour y aller, il faut du talent, de la patience. Ici, on n'était pas au pays des talents ni même à celui des patiences ; c'était le beau pays des mecs à l'aise, facilement heureux ou facilement malheureux. Braves gens, pourtant. La gamine s'approcha de lui. Elle lui prit la main et l'invita à danser. Il avait le cœur de refuser. Mais une fois encore le citoyen commissaire était intervenu, et les deux corps se soudaient maintenant, suffoquant sous le rythme, cédant par moments et endroits, comme des vieux toits de paille. Elle se plantait en lui trop fortement en faisant des remous de viande qui basculaient sa pensée*¹⁷⁶.

La place des fêtes, cet univers de l'excès, annonce la transformation de toute la ville en une architecture carnavalesque équivalant à un monde à l'envers, à un renversement symbolique de l'ordre des valeurs, actualisant la vision que partage le narrateur de l'avènement d'une cité dans laquelle l'épanchement spontané des passions l'emporte sur les comportements rationnels obéissant à la force des lois civiles. Cela étant, on constate dans cet extrait que la description du *chronotope* (c'est-à-dire ce que Bakhtine appelle « *la corrélation essentielle des*

¹⁷³ Baudrillard, Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, op. cit., p. 158.

¹⁷⁴ Mayné, Gilles, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, op. cit., p. 29.

¹⁷⁵ Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, op. cit., p. 48.

¹⁷⁶ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, op. cit., p. 41-42.

*rapports spatio-temporels*¹⁷⁷ ») est portée par une instance actancielle que la narratologie désigne sous l'occurrence de narrateur *hétérodiégétique* ; c'est à partir d'elle que nous allons produire notre analyse.

Si, par *chronotope*, il faut entendre « *l'indissolubilité de l'espace et du temps*¹⁷⁸ » qui permet de saisir le fonctionnement interne d'une œuvre littéraire, il n'est pas du tout indifférent que le narrateur *hétérodiégétique* en tant « [qu]'instance productrice du discours narratif¹⁷⁹ » se retrouve au cœur de la place des fêtes pour rapporter au lecteur la teneur de l'histoire. Les éléments descriptifs qu'il fournit permettent d'appréhender « *l'image de l'homme*¹⁸⁰ » que renferme la psychologie typique de l'individu intempérant. L'usage de l'imparfait comme temps dominant de la narration opère à deux niveaux d'énonciation. On a un premier segment temporel introduit par la phrase « *certaines yeux se dilataient à la vue de ce monsieur [...] qui avait réussi à la faire danser pendant des heures* ». Cet imparfait renseigne sur l'actualité des actions en train de se dérouler. La même valeur temporelle se retrouve à la fin du paragraphe. Puis, nous avons un deuxième segment temporel introduit cette fois par un imparfait qui a une qualité de présent perpétuel. Celui-ci débute avec la phrase « *Elle était peut-être [...]* » et se termine avec « *[...] c'était le beau pays des mecs à l'aise, facilement heureux ou facilement malheureux* ». Cet emploi informe le lecteur sur les mœurs ainsi que sur le comportement singulier des individus rassemblés sur la place des fêtes, même si celui-ci ignore depuis combien de temps ils sont plongés dans cette posture mentale commandée par les instincts. Cette indétermination crée un certain « *hiatus extra-temporel entre deux moments d'une série temporelle réelle*¹⁸¹ » puisqu'il n'y a aucune précision sur un quelconque avant et sur un quelconque après. Le seul message pragmatique accessible, c'est l'actualité de leurs comportements : ce sont des intempérants privés de subjectivité, ils n'ont guère la faculté de critiquer leurs actions afin d'en produire du sens. Ainsi, comme des horloges déjà réglées, ils exécutent et réitèrent des gestes et des attitudes sans jamais que la raison ne vienne créer une césure dans la manifestation quotidienne de leurs conduites. D'ailleurs, le recours par le narrateur de l'adverbe « *facilement* » suggère la dimension aléatoire et gratuite de la vie de ces derniers. Aucune perspective mentale ne peut occasionner en eux, ou chez eux, une certaine « *modification* » existentielle, si l'on se permet cette paraphrase du titre d'un roman de Michel Butor¹⁸². Pis encore, on ne décèle même plus chez l'individu intempérant sonyen une quelconque volonté d'autoconservation. Bien au contraire, il se laisse balloter par les forces brutes de la nature car il n'est qu'un sujet passif de ses propres actions : même quand

¹⁷⁷ Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 237.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ Genette, Gérard, *Figure III*, op. cit., p. 226.

¹⁸⁰ Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., 255.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 243.

¹⁸² Butor, Michel, *La Modification*, Paris, Minuit, 1957.

il est en spectacle, dans les espaces hétérotopiques corporels de la jouissance, il donne cette impression qu'il est « *inconscient de l'image qu'il offre à l'autre, [parce que plongée dans une folle exubérance charnelle, il exulte] sans s'observer, sans se voir agir*¹⁸³ ».

Le seul qui semble conscient de l'état déliquescents de la société malgré ses simulacres festifs, c'est Dadou. Il est en effet l'un des rares qui, au milieu de ces corps jouissants, continue de penser. Cette capacité à prendre de la distance lui permet d'interroger le désordre suscité par la consommation vorace des plaisirs sexuels. La présence de ce personnage sur la place des fêtes suggère une possibilité de dépassement du désordre social causé par le triomphe de cette « *nouvelle économie psychique* » organisée par la jouissance excessive des sens. Dans ces conditions, la « théâtralisation » spectaculaire des réjouissances carnavalesques, selon Rémi Astruc, malgré le désordre apparent qu'elles instituent, figure par les moyens de l'art la perspective d'un monde nouveau beaucoup plus stable :

*Or on le sait depuis Mikhaïl Bakhtine à quel point la fête populaire participe du groupe et peut même en constituer le mode principal. Il s'ensuit que le grotesque, comme la fête, relève lui aussi de cette tentative pour annuler le pouvoir destructeur du temps : tout comme elle, il est une expérimentation ritualisée du désordre visant à réaffirmer l'ordre culturel et social. Favorisant l'irruption du chaos dans le monde, il assure aussi dans le même temps son autodestruction*¹⁸⁴.

Cependant la situation est différente chez Sony Labou Tansi. En effet, la grande majorité des personnages qui se retrouvent sur la place des fêtes ne sont pas conscients de leur nature propre, nous l'avons affirmé, Dadou est une exception. Il n'y a aucune volonté chez eux d'interroger les pratiques auxquelles ils s'adonnent. La fête sonyenne cesse d'être un phénomène populaire pour devenir le lieu angoissant où meurent et s'engendrent les subjectivités. Dadou, en tant qu'il est porteur d'une conscience individuelle, est le seul à impulser une dimension subversive à la fête. La situation déréglée du temps revêt de l'importance à ses yeux car elle l'aide à mesurer le chaos et la déréliction qui guettent la société, ce qui n'est pas du tout le cas du jouisseur intempérant passif qui, pour le coup, n'entretient pas de rapport ritualisé avec le temps. En raison de cette configuration, nous pouvons affirmer que la place des fêtes sonyenne constitue une dystopie qui indexe les mœurs sexuelles délétères de la ville en mettant en évidence l'image d'une société qui fonctionne à l'envers. La présence du *chronotope* dystopique représente un mobile qui annonce le déclin de la ville envahie par la menace d'une libido consumériste et hédoniste.

L'être de l'intempérant est donc suspendu à un *chronotope* dystopique instable, comme le suggère le conteur diégétique dès l'*incipit* de *La Vie et demie* : « [le] temps est par terre. Le ciel, la terre, les choses, tout. Complètement par terre.¹⁸⁵ » Cette description des éléments

¹⁸³ Lipovetsky, Gilles, *L'Ère du vide*, op. cit., p. 207.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 101-102.

¹⁸⁵ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 11.

spatiaux et temporels est caractéristique de l'écriture apocalyptique de Sony Labou Tansi. On retrouve fréquemment dans ses romans cette volonté de « *penser des espaces qui ne doivent plus rien aux légitimités territoriales*¹⁸⁶ », parce qu'ils ont plongé dans un hors monde où la configuration de la spatialité n'est plus qu'*hétérochronie* appelée à restituer « *le lieu d'un temps qui ne s'écoule plus*¹⁸⁷ ». L'érosion temporelle marque la suspension du social dans un état de déliquescence permanent.

Dans ce contexte, le *chronotope* dystopique du basculement hors catégorie temporelle correspond parfaitement au temps du grotesque et de la dérélition qui prévaut sur la place des fêtes. En ce sens, celle-ci, parce qu'elle est l'hétérotopie qui entérine la déviation de la cité vers un monde marqué par le dévouement des passions, travaille à faire advenir dans le réel social une existence régie par « *l'état de nature* » et de « *l'incivilisation* ». Dans *L'État honteux*, c'est bien dans l'optique d'une extension de sa sexualité débridée que le tyran Martillimi Lopez prend des résolutions fermes cherchant à conditionner le mental des populations afin d'assurer une globalisation des conduites intempérantes :

[...] *il commence par cette époque kaki, cette époque nationale où le ministre des Testicules avait versé au Trésor public vint et un milliard de coustrani parce que les bordels ça paye, et la patente sur la prostitution sur toute l'étendue de ma palilalie, décision de ma hernie ! il y aura des impôts sur la polygamie il y aura des impôts sur la pédérastie Vauban tu entends des impôts sur le découchement, des impôts etc., parce que non non et non le sexe n'est pas un objet de courtoisie : c'est un matériel de l'État*¹⁸⁸.

En projetant de prélever l'impôt sur l'épanchement du désir, Martillimi Lopez invente des ministères induisant le développement d'une consommation de masse des plaisirs de la chair. Nous sommes sans conteste en présence d'une société consumériste qui entend gouverner la vie des individus en intensifiant leur rapport au jouir, tellement « *le désir a pris le pouvoir*¹⁸⁹ ». L'objectif du dictateur est de rentabiliser économiquement le désir sexuel. Émerge autour de cette politique, à maints égards néolibérale, une société hédoniste dans laquelle le bonheur sensoriel est érigé en devoir collectif. Il y a, chez Martillimi, le besoin d'instruire « *une incitation institutionnelle*¹⁹⁰ » à faire triompher la jouissance effrénée des sens au moyen d'un biopouvoir, au sens foucauldien du terme. Désormais, et comme le personnage l'avoue d'ailleurs lui-même, le sexe doit devenir une préoccupation politique parce qu'il est fondamentalement « *un matériel de l'État* ». Ainsi, « [entre] *l'État et l'individu, le sexe [devient] un enjeu, et enjeu public*¹⁹¹ ». Sony Labou Tansi rejoint Foucault quand il montre que, la

¹⁸⁶ Garnier, Xavier, *Sony Labou Tansi. Une écriture de la décomposition impériale*, op. cit., p. 153.

¹⁸⁷ Foucault, Michel, *Le Corps utopique, Les hétérotopies*, op. cit., p. 30.

¹⁸⁸ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, op. cit., p. 82.

¹⁸⁹ Juvin, Hervé, *Le Gouvernement du désir*, Paris, Gallimard, 2016, p. 16.

¹⁹⁰ Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, op. cit., p. 26.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 37.

sexualité étant d'abord et avant tout un enjeu et un jeu de pouvoir, il convient de la comprendre comme un phénomène culturel et historique.

Qui plus est, en mettant dans la bouche de son personnage la formule selon laquelle le sexe « *est un matériel de l'État* », le romancier congolais « date » sa prose, en l'arrimant à nos sociétés de plus en plus aux prises avec une économie pornographique libérale « *marquée par le triomphe de la vénalité sexuelle*¹⁹² ». Et Sony Labou Tansi d'exagérer à peine quand il décrit la transformation des nations en États « proxénètes » dont l'idée nous est inspirée par Richard Poulin :

*Le « proxénète » est la personne qui vit des revenus de la vente de l'accès au sexe d'une ou de plusieurs personnes prostituées. Contre la loi ou en conformité avec elle (comme en Allemagne par exemple), il peut prostituer la femme qu'il a épousée. Il peut s'agir d'individus ou d'entreprises commerciales ou encore d'États qui administrent des lieux de prostitution où sont enfermées des dizaines, voire des centaines, de femmes et d'enfants. Il peut s'agir également de personnes ou d'institutions qui profitent directement ou indirectement des revenus de la prostitution*¹⁹³.

Certes, chez Sony Labou Tansi le proxénétisme n'est pas directement exercé par un individu, néanmoins on constate que certains dictateurs administrent l'accès de leurs concitoyens à ces lieux des plaisirs tarifés afin d'en tirer des profits économiques. C'est le cas de Martillimi Lopez dans *L'État honteux* qui crée de manière farfelue des dispositifs permettant à son gouvernement de s'enrichir grâce à l'argent de la prostitution. Cette situation finit par créer une société pornographe qui, organisée autour « *de l'argent-roi*¹⁹⁴ », adresse à l'ensemble de la collectivité un « jouissez sans modération ». On comprend alors pourquoi, chez Sony Labou Tansi, l'espace de la ville se confond avec le lieu de l'exubérance charnelle où « *les gens de la ville consommaient bien le sexe*¹⁹⁵ ». L'hétérotopie de la place des fêtes est la métaphore de cet espace global de la fiction sonyenne. Cependant, ces débauches charnelles collectives n'ont rien de commun avec la subversion de la fête que l'on retrouve dans l'imagerie carnavalesque. Il s'agit plutôt de la représentation dystopique d'un monde dans lequel les individus ne connaissent guère de limites dans leurs rapports aux jouissances sensorielles.

Mais, plus que cela, l'hétérotopie de la fête, c'est aussi la place et le lieu où le commandement « *fabrique politiquement un monde de significations qui est le sien, mais qui se veut tellement central qu'il aspire à conditionner la constitution de toute autre signification au sein de ces sociétés*¹⁹⁶ ». Parce que les dictateurs sonyens « *s'imaginent* » comme des êtres exubérants, ils organisent des fêtes au cours desquelles tout le monde se retrouve afin de jouir et de conforter ainsi l'édification de la « Cité obscène », au terme d'un processus par

¹⁹² Poulin, Richard, *La Mondialisation des industries du sexe*, op. cit., p. 7.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹⁴ Lipovetsky, Gilles et Serroy, Jean, *La Culture-monde*, op. cit., p. 24.

¹⁹⁵ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, op. cit., p. 161.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 140.

lequel l'obscène « privé » de la « chambre » transforme l'univers de la ville en une funeste construction.

I.4. La Chambre :

un espace hétérotopique de « *la libido affolée*¹⁹⁷ »

L'hétérotopie de la chambre, telle qu'elle apparaît dans les œuvres de notre corpus, présente les contours sociaux d'un monde vampirisé par le triomphe du désir sexuel. Exacerbé par la violence monstrueuse de ce dernier, l'environnement de la ville bascule dans une sorte de réalité mythique qui favorise de manière presque inattendue l'intrusion d'êtres fabuleux aux corps-sexes intrigants. Un tel imaginaire grotesque met en scène la singularité d'une « *société qui franchit le seuil de sa propre normativité, pour donner à voir et à vivre ce qui est interdit, parce qu'elle plonge dans le vide de la mort qui produit la jouissance*¹⁹⁸ ». Cette situation entraîne l'irruption dans l'hétérotopie de la chambre d'un espace-temps caractérisé par l'intensification anormale du réel et de nature à faire advenir une « hyperréalité ». Celle-ci rend possible l'actualisation dans les textes de coïts grotesques entre les humains et ces êtres fabuleux. C'est alors que les personnages contractent des expériences sensorielles qui les font vivre « *réellement sur le seuil*¹⁹⁹ » et franchir toutes les limites possibles : limites corporelles et spatiales, et puis aussi celles du réel voire celles de l'imaginaire, etc. Soudainement l'impensable devient pensable et l'invisible visible. S'insinue dans cet espace-temps de la chambre une réalité grimaçante²⁰⁰ figurant le triomphe des désirs intempérants et créant un réel angoissant « *au point de susciter des doutes [chez le lecteur] sur l'identité des uns et des autres*²⁰¹ ».

Dans *La Vie de demie* de Sony Labou Tansi, l'hétérotopie de la chambre se présente comme un lieu imprégné par une atmosphère monstrueuse qui met la réalité sous haute tension. Cette impression se matérialise par un *chronotope* tératologique rendant possible le viol perpétré par le corps-sexe du revenant Martial sur celui de sa fille. Il y a lieu de croire que ce coït a notamment pour cause le triomphe de l'obscénité dans et sur la ville. Ainsi, les esprits, les monstres et les humains peuvent-ils, dans un univers exacerbé par la violence du désir se croiser en « *temps réel*²⁰² » sur les lieux de la dépense et des plaisirs. Dès lors, les frontières

¹⁹⁷ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *L'Anti-œdipe*, op. cit., p. 76.

¹⁹⁸ Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial*, op. cit., p. 101.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 120.

²⁰⁰ Lacan, Jacques. Cité par Žižek, Slavoj, *Vous avez dit totalitarisme ?*, op. cit., p. 188. Slavoj Žižek utilise l'expression lacanienne de « Réel impossible » pour commenter le film *Volt Face* (1997) de John Woo, dans lequel John Travolta est en duel avec Nicolas Cage. Selon Žižek, le « Réel » dans ce film affleure au niveau de ce qu'il appelle, en reprenant une idée lévinassienne, « *l'interaction entre le Réel (la chair) et l'Imaginaire (le masque interchangeable que nous portons)* » (*Ibid.*, p. 185.)

²⁰¹ Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial*, op. cit., p. 100.

²⁰² *Ibid.*, p. 47.

corporelles sont radicalement levées entre la fille appartenant encore au monde des vivants et le père supposé appartenir au monde spectral :

Le guide quitta la chambre tout nu, criant le nom de Martial sur tout son chemin ainsi que celui de son PM personnel. Il criait non de peur, mais de courroux et de presque folie. Il promettait d'ailleurs de revenir avec son PM et son sabre aux reflets d'or. Martial entre dans une telle colère qu'il battit sa fille comme une bête et coucha avec elle, sans doute pour lui donner une gifle intérieure. À la fin de l'acte, Martial battit de nouveau sa fille qu'il laissa pour morte. Il cracha sur elle avant de partir et tous les écrits disparurent de la chambre, restaient ceux que Chaïdana avait sur ses paumes. Elle revint à elle deux jours et deux nuits après la gifle intérieure, elle avait le sexe et le ventre amers, le cœur lourd, sa chair avait franchi une autre étape sur les vides humains²⁰³.

Le spectre de Martial « [surgit] *bien vivant*²⁰⁴ » dans la chambre pour administrer une « *gifle intérieure* » à sa propre fille. Cette expérience charnelle pour le moins bizarre résulte d'une extension surprenante du monde des morts dans celui des vivants. Cela se comprend dans une certaine mesure étant donné qu'en raison du *chronotope* dystopique sous-tendant cette configuration de l'imaginaire, la situation du réel est hors de portée sémantique : à la question de savoir si Martial est vraiment mort ou bien s'il est encore vivant, on ne sait quoi répondre. Ce qui, en revanche, ne fait pas de doute, c'est l'orchestration du viol du père sur sa fille. Avec ce crime qu'elle subit, Chaïdana vit une expérience qui l'installe *de facto* dans un entre-deux corporel. Elle acquiert, pour le coup, une « *hybridité surnaturelle*²⁰⁵ ». Le texte n'est pas avare de précisions à ce propos : « *Elle revint à elle deux jours et deux nuits après la gifle intérieure, elle avait le sexe et le ventre amers, le cœur lourd, sa chair avait franchi une autre étape sur les vides humains* ». Avant cet inceste, rappelons que le père a exigé de sa fille, à plusieurs reprises, qu'elle renonce à le venger en usant de ses charmes. Cette injonction visait à la dissuader de transgresser les limites de sa propre humanité, en s'obstinant à vouloir donner la « *mort au champagne* » au personnel politique de la dictature. Ce que n'admettait pas Martial dans la démarche de Chaïdana, c'est l'idée qu'elle puisse, en devenant intempérante comme les adversaires qu'elle éliminait, reproduire, prolonger et faire proliférer leur monstruosité. Rien de surprenant qu'au sein de la chambre, c'est-à-dire à l'intérieur de l'espace-charnière ayant favorisé la métamorphose de Chaïdana en ogresse sexuelle, se déroule son basculement vers « *une autre étape sur les vides humains* ».

C'est le refus de la fille d'assurer la gouvernance de son propre désir de vengeance qui fait advenir dans le réel l'actualisation de ce *chronotope* dystopique autorisant la traversée des seuils. Ainsi, parce que l'univers de la ville est contaminé par le triomphe du désir obscène, l'impossible devient possible et le sensible « suprasensible », etc. Martial est en position de

²⁰³ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 69.

²⁰⁴ Astruc, Rémi, *Vertiges grotesques*, op. cit., p. 43.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 39.

quitter le monde de « *l'incorporel*²⁰⁶ » et de (ou)trépasser le corporel grâce à ce « *suprasensuel*²⁰⁷ » que les intempérants ont introduit dans le monde. Ce que la prose sonyenne proclame, c'est le triomphe du désir hors de la société civile. Il est tentant de rapprocher la figure spectrale de Martial de celle de « l'histrión ». Leur particularité, à tous les deux, suivant Rémi Astruc, est de faire surgir dans le monde tel qu'il est une réalité fabuleuse, utopique, ce faisant, profondément hétérotopique :

*Assurément, il se produit pour l'histrión une singulière identification à un lieu vide, inexistant, hétérotopique, c'est-à-dire à un « autre monde » que les récits mettent en place et auxquels ils renvoient en permanence. C'est que l'histrión fait comme par magie apparaître autour de lui et par lui son univers, qui est un lieu primitif, en quelque sorte en situation pré-historique et u-topique par rapport au réel*²⁰⁸.

C'est une situation similaire qui se produit quand Martial couche avec sa fille. La réalité dans laquelle il fait entrer Chaïdana est celle du monde dystopique où la consommation permanente du désir charnel est la norme. Et n'étant pas totalement étrangère à cet univers, Chaïdana ne s'en incommode pas trop, elle y réagit comme s'il était son espace de prédilection. Cette irritation du réel due aux intensifications de l'irréel ne fait qu'exacerber et pérenniser les structures imaginaires d'un *socius* basé sur l'intempérance, lequel « *en appelle au fantasme d'une nature d'avant toute humanité (nature éternelle, indifférente, innocente)*²⁰⁹ ».

La fiction de Sony Labou Tansi suggère que le monstre, le monstre véritable, c'est d'abord et avant tout l'homme chez qui la gouvernance du désir s'est soudainement tarie, au point de basculer dans une existence anarchique, tyrannique, effroyable et, en dernière instance, propice à « *la guerre de tous contre tous* ». Tributaire du grotesque moderne, la poésie sonyenne fait du monstrueux le signe liminaire du changement de la société ainsi que de l'humain qui l'habite :

*Comme pour le caractère démoniaque, la monstruosité du personnage grotesque s'est trouvée elle aussi remodelée par la modernité. Le monstre aujourd'hui n'est plus seulement la bête ou la chimère mi-homme mi-animal (même si l'animal n'est jamais loin) : dans les récits du XX^e siècle, le monstre c'est d'abord l'individu lui-même, ou du moins réduit à lui-même, c'est-à-dire coupé de ses attaches sociales*²¹⁰.

Ainsi, Grotesque et dérégulation représentent, chez Sony Labou Tansi, la régression du monde vers un temps monstrueux gouverné par la puissance ravageuse du désir non civilisé, surtout que l'étymologie latine du mot « monstre » est en ce domaine assez explicite, elle signifie très exactement : « *monstrare : 'montrer', d'où celui qu'on montre*²¹¹ ». Par conséquent, le spectre

²⁰⁶ Žižek, Slavoj, *Vous avez dit totalitarisme*, op. cit., p. 149.

²⁰⁷ *Ibidem.*, p. 149.

²⁰⁸ Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, op. cit., p. 159.

²⁰⁹ Hénaff, Marcel, Sade. *L'Invention du corps libertin*, op. cit., p. 92.

²¹⁰ Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, op. cit., p. 146-147.

²¹¹ *Ibid.*, p. 159.

a pour fonction de montrer aussi bien aux lecteurs qu'aux actants intempérants la métamorphose des humains quand ceux-ci se trouvent hors de l'état civil. Tel est la signification de la spatialité dystopique dans l'œuvre sonyenne : elle renvoie à « *la réalité d'un monde constitué par des hétérotopies dans lesquelles les sujets dépouillés en permanence des attributs de leurs identités et plongés dans l'ombre deviennent leurs propres ennemis intimes*²¹² ».

On retrouve de semblables considérations chez les actants tchakiens.

Précisons néanmoins que le grotesque de l'obscène chez Sami Tchak n'a rien de négatif, il favorise la célébration actantielle des plaisirs sensoriels tandis que l'irruption des êtres fabuleux dans l'hétérotopie de la chambre préfigure la « *mobilité nouvelle de la société*²¹³ » et l'éclatement des limites sociales. De ce fait, l'hybridité corporelle qui a cours dans la chambre constitue un prétexte de désorganisation du réel homogène. Alors que la configuration du « *réel tangible*²¹⁴ » est structurée autour des catégories binaires (vrai et faux, haut et bas, réel et imaginaire, etc.), la réalité du grotesque s'impose afin de permettre aux forces antinomiques de fusionner et de provoquer, par sa puissance hétérogène, un effet « *de dissuasion du réel par l'hyperréalité*²¹⁵ ». Sous la menace continue des intensifications de l'hyperréalité, l'espace devient un lieu « autre » ouvert aux expériences de franchissements (spatial, temporel, corporel, sexuel, etc.). Cette transgression plurimodale permet d'accéder « *au domaine suprasensible*²¹⁶ » de l'existence.

C'est ce que donne à voir le récit que rapporte le conteur diégétique du roman *Hermina* : une scène fabuleuse qui représente l'apparition dans la chambre d'hôtel d'une cohorte d'hommes au physique difforme et démesuré. Ces derniers sont venus pour copuler « *comme des chiens qui grattent désespérément le sol*²¹⁷ » avec Hermina qui s'accouple bestialement faute de pouvoir satisfaire son appétence charnelle :

Elle dansait de façon assez lascive en s'avançant vers les hommes nus qui s'étaient arrêtés, fascinés par ce corps tendre que leurs sexes démesurés n'avaient pas effrayé. Venez, dit-elle, mes chéris ! « Hermina, tu es folle ! » hurla le Bulgare qui tenta vainement de la retenir. Elle se débarrassa de lui par une rapide ondulation de son torse et partit au pas de course vers les hommes qui s'étaient mis à déployer leurs sexes comme des tentacules d'un poulpe. Juste à ce moment arriva, avec un gyrophare bleu, une vieille Toyota Corolla rouge, qui avait escaladé l'escalier avec facilité. « La police ! » hurla un des hommes nus. Alors, tous se sauvèrent en rembobinant leur sexe. « Nous reviendrons, Hermina ! Nous reviendrons ! » Ouf ! souffla le Bulgare. Ils sont arrivés à la bonne heure. Mais elle n'était pas en danger, elle le voulait, rectifia Heberto²¹⁸.

²¹² Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial*, op. cit., p. 47.

²¹³ Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, op. cit., p. 127.

²¹⁴ Mayné, Gilles, *Georges Bataille, l'érotisme et l'écriture*, op. cit., p. 11.

²¹⁵ Baudrillard, Jean, *De la séduction*, op. cit., p. 56.

²¹⁶ Žižek, Slavoj, *Vous avez dit totalitarisme ?*, op. cit., p.149.

²¹⁷ Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, op. cit., p. 161.

²¹⁸ Tchak, Sami, *Hermina*, op. cit., p. 72-73.

Ce qui frappe, c'est le grotesque qui irrigue le texte, si bien que l'on ne peut même plus distinguer le vrai du faux, car « *l'image ne peut plus imaginer le réel, puisqu'elle l'est*²¹⁹ ». Ainsi, l'atmosphère de cette chambre d'hôtel actualise-t-elle « *une étape nouvelle dans les sensibilités*²²⁰ ». Les coïts qui y sont pratiqués fascinent par leur « *inquiétante étrangeté*²²¹ ». La combinaison grammaticale des temps de la narration - l'imparfait (« *elle dansait* »), le passé simple (« *hurle* », « *rectifia* ») et le présent de l'indicatif (« *tu es folle* ») signifie que les paroles ainsi que les discours se situent à un même « *niveau narratif*²²² ». Une telle évocation ne peut que brouiller les identités, tout en plongeant le lecteur dans une posture inconfortable. Curieusement, les actants sont à l'aise dans les deux univers parce qu'il n'existe aucune frontière pour les séparer et que l'hybridation subie par les personnages constitue en soi une menace pour le réel homogène de la société :

*Dans un hybride intentionnel il ne s'agit pas seulement (et pas tellement) du mélange des formes et des indices de deux styles de langage, mais avant tout du choc, au sein de ces formes, des points de vue sur le monde. C'est pourquoi un hybride littéraire intentionnel n'est pas un hybride sémantique abstrait et logique (comme en rhétorique), mais concret et social*²²³.

Ces métamorphoses transforment le *chronotope* de la société pour le rendre conforme à celui de l'*hyperréalité* induite par le grotesque de l'obscène. Tout un réseau d'images (« *sexes démesurés* », « *rembobinant leur sexe* », « *leur sexe comme des tentacules d'un poulpe* », etc.) décrit l'anormalité et l'énormité corporelle de ces hommes apparus de « nulle part », cependant bien décidés à « perforer » le corps-sexe de la jeune femme. À la fin du passage, Heberto donne l'impression que c'est la lubricité d'Hermina qui est à l'origine de l'apparition de ces ogres sexuels dans le réel de la chambre.

Hermina nous intéresse à plus d'un titre car elle est au centre de toutes les attentions, comme en témoigne la fascination que son corps-sexe exerce sur ces hommes aux phallus démesurés. Sa sensualité extrême entérine la victoire dans le réel de « *la passion par excellence : celle qui se définit comme désir sexuel*²²⁴ ». De ce fait, le paradigme tchakien du corps-sexe grotesque est dans le texte l'agent de création d'une réalité favorable à l'émergence de « *l'obscène, c'est-à-dire de l'inavouable de la jouissance*²²⁵ ».

Il s'opère un renversement dans la société qui génère « *cette apparence de l'impossibilité réalisée*²²⁶ », et qui signale l'avènement d'une figure actantielle de l'érotomane,

²¹⁹ Baudrillard, Jean, *Le Crime parfait*, Paris, Galilée, 1995, p. 16.

²²⁰ Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, op. cit., p. 143.

²²¹ Freud, Sigmund, « L'Inquiétante Étrangeté (Das Unheimliche) », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971.

²²² Genette, Gérard, *Figures III*, op. cit., p. 238.

²²³ Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 177.

²²⁴ Hénaff, Marcel, *Sade. L'Invention du corps libertin*, op. cit., p. 100.

²²⁵ *Ibid.*, p. 92.

²²⁶ Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, op. cit., p. 128.

celle d'Hermina, dont la particularité est de cultiver des sexualités qui transgressent les limites de son propre désir. Les monstres qu'elle recherche inlassablement pour le coït, c'est en fin de compte la vérité radicale de son être que Hermina s'emploie à rendre visible. Cela passe par un défi qui la conduit à placer son existence du côté de la destruction, pour finalement entrevoir les possibilités d'un devenir autre de son moi social dans l'ordure et l'avilissement de soi. C'est pourquoi, avant d'être une menace contre sa propre humanité, elle est d'abord menace contre le corps social homogène.

On en déduit que les transformations spatiales opérées par la figure du corps-sexe rapprochent les héros de Sami Tchak de leur pendant qui est « l'érotomane ». En effet, ce protagoniste privilégié « *du récit moderne grotesque* », se sert du « *caractère bestial de sa sexualité*²²⁷ » pour assurer une contamination radicale du réel sociétal :

*Pour l'érotomane, la sexualité imprègne l'ensemble du monde autour de lui. Son lieu hétérotopique est évidemment par excellence le bordel, mais un bordel inassignable à un quelconque lieu car tout lieu est susceptible sous son influence de se transformer en bordel, même les sanctuaires a priori les plus sacrés [...]*²²⁸.

Dans la fiction tchakienne, les personnages pratiquant une sexualité transgressive sont présentés sous les traits de la monstruosité. Cette fusion des mondes par l'entremise de l'*hyperréalité* doit être interprétée comme exprimant la volonté, de la part des actants, d'inventer une société « autre » compatible avec l'existence hétérogène, au sens strict ou l'entend Bataille. Cette configuration romanesque du réel impliquant la cohabitation d'êtres vivants et fabuleux sur un même degré de réalité se retrouve dans la conceptualisation esthétique du grotesque moderne. Pour Rémi Astruc, il faut y voir la figuration d'un monde nouveau propice à la redéfinition de la figure de l'humain :

*À la stabilité de l'Ancien Régime s'est donc substituée la fragilité de la modernité. L'homme [dans sa globalité] s'est brutalement retrouvé aux prises avec un univers dont il ne connaît pas les règles et dont la lourde tâche de les inventer désormais lui incombe. On comprend dès lors que le XX^e siècle apparaisse parfois comme une longue période de transition marquée par une profonde crise d'identité : dans les convulsions de la modernité naissante s'opère en fait une redéfinition inquiète des figures de soi et de l'autre qui engage jusqu'aux frontières de l'humain. Il n'est pas exagéré en effet d'affirmer qu'un monde mais aussi un homme nouveau est en train de naître, qui doit trouver ses marques en intégrant ce principe de labilité qui semble interdire la possibilité même de marques ou de repères*²²⁹.

Chez Sami Tchak, l'avatar de la refondation de l'univers social se révèle sous les traits de la monstruosité à cause de sa sexualité hybride, transgressive et profondément obscène.

Les actants sonyens et tchakiens souscrivent à des expériences sensorielles « *qui se situent au seuil du réel et de l'irréel*²³⁰ ». Cette configuration littéraire du grotesque chez ces

²²⁷ *Ibid.*, p. 162.

²²⁸ *Ibidem.*, p. 162.

²²⁹ *Ibid.*, p. 129.

²³⁰ Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial, op. cit.*, p. 54.

romanciers trouve une justification dans l'imaginaire postcolonial de la violence. Joseph Tonda s'est efforcé d'en fournir les clefs :

*Ce constat n'a rien avoir avec celui d'une sociologie des « rôles » ou des « statuts » prédéfinis par une société. Ce qui est en jeu ici, c'est une sociologie du colonialisme d'un empire spectral doté d'une agentivité réelle, dont les sujets se reproduisent à l'infini dans un espace-temps liminal, un seuil à la fois hétérotopique et hétérochronique dont l'expérience individuelle, physique ou sociale se fait sur plusieurs phénomènes sociaux identifiables ou localisables que sont, entre autres, les coups de foudres amoureux, les visions des prophètes-pasteurs pentecôtistes, les expériences physiques de pénétration corporelle par des corps-sexes étrangers sans visages, appelées « maris et femmes de nuits », [...]*²³¹.

En définitive, le grotesque de la dérégulation et celui de l'obscénité en œuvre dans l'hétérotopie de la chambre traduisent l'apparition dans le réel social de la ville, sous le poids de l'intempérance exacerbée, d'une nouvelle forme de « monstre » sexuel résolu à « *exprimer l'entière liberté de son Moi au mépris des règles les plus basiques de l'intégration communautaire*²³² ».

I.5. L'Exhibition de la chair sur la place publique ou le triomphe de la Cité obscène

Nous avons précédemment montré que l'espace de la ville est configuré autour du *dispositif de l'obscène* lequel exerce en permanence des séductions et des éblouissements charnels sur les actants. Il en est ressorti que c'est bien ce *dispositif* qui assure la modélisation du mental des personnages et conditionne le sens de leurs mobilités dans les œuvres. Il importe désormais de cerner les métamorphoses radicales advenues avec le triomphe de l'intempérance. L'exhibition de l'intime sur la place publique donne naissance à une hyperréalité de la chair qui interdit de discerner l'espace privé de l'espace public. Ce faisant, la Cité de l'obscène, par son identification à l'imaginaire des sexualités transgressives, se transforme en une société dans laquelle « *le fonctionnement pulsionnel [est] alors privilégié sur le fonctionnement symbolique*²³³ ».

Pour mener à bien notre démonstration, nous avons repris l'approche deleuzienne du « *socius* ». Selon le philosophe français, le « *problème du socius a toujours été celui-ci : coder les flux du désir, les inscrire, les enregistrer, faire qu'aucun flux ne coule qui ne soit tamponné, canalisé, réglé*²³⁴ ». En d'autres termes, le fondement de la stabilité d'une communauté humaine ne saurait se structurer qu'au travers de l'effort que consentent les hommes et les femmes pour sociabiliser le désir afin de canaliser les forces impétueuses qu'il draine par devers lui. Cette domestication des affects passe par une codification plus ou moins

²³¹ *Ibid.*, p. 55.

²³² *Ibid.*, p. 161.

²³³ Dufour, Dany-Robert, *La Cité perverse*, op. cit., p. 278.

²³⁴ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-œdipe*, op. cit., p. 40.

ingénieuse des « *flux du désir* » pour fonder un « *socius* » homogène. Les efforts consistant à « *coder les flux du désir* » aboutissent ni plus ni moins à la création des lois civiles « *par les hommes pour échapper aux lois de la nature*²³⁵ ».

Au sein des sociétés représentées dans les textes, on constate plutôt un phénomène inverse : la posture intempérante des actants dans leurs usages des plaisirs met en échec toute forme de « *socius* » permettant à une communauté de tenir. Ainsi, ce qui interpelle en analysant les exhibitions coïtales dans les œuvres, c'est le fait que « *le héros qui adopte cette posture [agisse] comme une sorte de parasite de l'humain*²³⁶ ». Les individus intempérants fragilisent le vivre ensemble par leurs profanations et leurs transgressions. C'est la voie choisie par les actants de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak adoptant des comportements déviants ayant pour objet d'« *affranchir l'existence de cette existence qui la limite*²³⁷ ».

Ce prélude conduit à formuler l'hypothèse selon laquelle l'exhibition de la chair occasionne une « *déterritorialisation* » du coït de l'espace intime de la chambre alors que le corps-sexe opère sa « *reterritorialisation* » sur l'espace hétérotopique de la Cité obscène. En conséquence, celle-ci se présente comme une société configurée autour d'un *socius* sexuel déterritorialisé, faisant l'apologie de l'excès et sous-tendu par un imaginaire libidinal de la transgression.

Cette disposition structure la psychologie des personnages de Sami Tchak : il y a chez eux une volonté subversive « *de transparence sexuelle*²³⁸ ». On pense par exemple au roman *Hermína*. Les actants en s'y exhibant se comportent comme des individus décidés à rappeler à la société le caractère fondamental du plaisir sexuel dans la vie individuelle. Ainsi la sphère publique devient-elle une véritable place des fêtes :

Dans les petites rues obscures, Hermína se libère, elle se montre telle qu'elle est, la femme qui a beaucoup de fantasmes. Elle libère ses envies, elle se transforme. Devant la petite église, près de la bibliothèque, elle se couche sur le banc peint en vert. Un couple est assis en face, sur un autre banc. La femme est plus jeune que l'homme, mais c'est un vieux couple. Hermína veut que nous fassions l'amour devant eux. Ils ne se sont pas levés, ils ont regardé en silence et nous ont dit merci pour le spectacle, « merci beaucoup »²³⁹.

Faire « *bander* » les yeux des passants en se montrant, telle est la « *mission* » assignée par les personnages à leur corps-sexe. Hermína a la volonté de transgresser le réel officiel, de le subvertir de sorte que, sous l'impulsion de la chair découverte, il devienne « *le lieu de confluence des forces déchaînées*²⁴⁰ » par le désir. Jusqu'alors cantonné dans le domaine du

²³⁵ Dufour, Dany-Robert, *La Cité perverse*, op. cit., p. 277.

²³⁶ Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, op. cit., p. 155.

²³⁷ Foucault, Michel, « Préface à la transgression », in *Dits et écrits, 1954-1988, t. I*, Paris, Gallimard, 1994.

²³⁸ Roudinesco, Élisabeth, *La Part obscure de nous-mêmes*, op. cit., p. 205.

²³⁹ Tchak, Sami, *Hermína*, op. cit., p. 113.

²⁴⁰ Le Brun, Annie, *Sade, Attaquer le soleil*, Paris, Musée d'Orsay/Gallimard, 2014, p. 226.

caché et de l'intime, l'investissement libidinal est désacralisée : il n'est pas fortuit que le coït pratiqué le soit «[d]evant la petite église ». Montrer la chair équivaut à la restituer comme simple phénomène de nature et à contribuer à l'avènement de la Cité obscène, étant donné que « *cette mise à nu sans réserve, cette ex-position sans mesure, c'est ce qui définit l'espace de l'obscène*²⁴¹ ». La résurgence des flux du désir vers le monde du visible a pour pendant l'exposition de la copulation « *qui se voit restituée à l'usage commun des hommes*²⁴² ». Avec la monstration de l'acte d'amour se manifeste l'expression d'un plaisir jouissant de provoquer en retour une jouissance publique et profane. Cet imaginaire de la transgression se solde par une suppression des anciens fondements topographiques basés sur une identification claire entre lieu privé/lieu public. Ce faisant, dans la réalité quotidienne de la ville, s'impose une « [...] *sort[e] de carnaval de la baise*²⁴³ » concernant un très grand nombre de personnes : un fragment de discours direct (« *merci beaucoup* ») redoublant avec emphase un premier syntagme (« *nous ont dit merci* ») qui lui est au discours indirect. Il s'agit ici de rapporter les émotions éprouvées par le vieux couple devant le spectacle du coït d'Hermina et de son amant. La satisfaction éprouvée (à dimension fortement cathartique) est du ressort du pornographique, celui-ci s'étant invité en temps réel dans l'espace ouvert de la société.

Cette évolution correspond à l'instauration d'un environnement faisant l'apologie d'un *socius* sexuel hétérogène, à la différence de la société antérieure aux transgressions sexuelles publiques. Mais la transformation en une Cité obscène de cette ville répondant au schéma d'un monde homogène et d'un *socius* codifié par le système patriarcal ne signifie pas qu'elle soit devenue « *l'exact opposé de l'homogène, mais son 'tout autre' - et il faut entendre par là l'homogène-se-dépassant-jusqu'à-transgresser-ses-propres-interdits*²⁴⁴ ». Ce débordement du désir hors de l'intime procède du franchissement du seuil de la pudeur : le sexuel qui devait « se taire » publiquement parce que appelé à ne s'exprimer que dans les lieux hétérotopiques de l'excès (bars, hôtels, boîtes de nuit et place des fêtes), devient, *in fine*, bavard sur la scène publique, la ville arrachant désormais « *l'individu à l'anonymat sociétal pour l'exposer nu à la lumière du jour*²⁴⁵ ». Par voie de conséquence, la passion des actants tchakiens pour la « spectacularisation » de la chair s'assimile à une tentative pour réinscrire le désir dans le monde du dehors, c'est-à-dire dans la réalité du vécu sensible, dans le même temps où ce même désir devient pour ainsi dire le seul lieu de l'être, là où doit s'affirmer l'expérience individuelle. D'où la nécessité pour les intempérants de sublimer leur dévoilement. À cet égard,

²⁴¹ Hénaff, Marcel, *Sade, L'Invention du corps libertin*, op. cit., p. 88.

²⁴² Agamben, Giorgio, *Profanations*, op. cit., p. 96.

²⁴³ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 63.

²⁴⁴ Mayné, Gilles, *Georges Bataille, l'érotisme et l'écriture*, op. cit., p. 39.

²⁴⁵ Delas, Daniel (dir.), *La Question de l'intime. Génétique et biographie*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2018, p. 7.

l'attitude d'Hermina bravant les passants de sa chair hypersexualisée, quitte à troubler leur quiétude, répond parfaitement à cette volonté de profaner l'homogénéité du corps social :

Alors, Hermina – grande, hanches larges et joues rondes (slip et soutien-gorge au bord dentelé) – souleva, en pleine rue et en plein jour, sa petite robe noire pour montrer d'abord ses fesses nues, puis elle se baissa pour appuyer ses mains contre une voiture rouge garée devant une petite villa dont on voyait la cour par-delà le bas mur de clôture, la cour dans laquelle il y avait deux manguiers. « Hermina, pas ici ! Il y a les gens. » Elle se retourna pour le gifler. « Oublie les gens, Heberto, il n'y a que mon désir sur cette terre. » Alors, il obéit²⁴⁶.

À côté du vocabulaire du dévoilement charnel sous-tendu par l'usage des verbes d'action susmentionnés (« souleva, en pleine rue et en plein jour », « montrer d'abord ses fesses », etc.), on relève aussi la présence non moins intéressante du champ lexical d'un corps en proie à un état « [d']excitation incontrôlable [de ses] parties intimes²⁴⁷ ». Cette constatation est renforcée par les adjectifs « dentelé » et « petite » que le texte fétichise à travers la description des vêtements. Ces éléments sont tout sauf neutres. En effet, ils instillent dans la narration des signes d'un érotisme juvénile, encore pur, spontané, situé hors du commerce des masques sociaux, ce qui est en conformité avec une Cité obscène optant pour la fête et la mort desdits masques afin de révéler dans le réel officiel l'image fascinante du désir et de ses effets transgressifs. Hermina s'ingénie à « transgresser la frontière²⁴⁸ » existant entre dehors/dedans, privé/public, caché/révélé, etc. Il en résulte autour de cet usage des plaisirs une dialectique du visible et de l'invisible menant par la nudité et le « caché » à l'abolition de toute socialité jouant et misant sur la dissimulation, la convenance et le convenable. Ce que le personnage de Sami Tchak essaie d'établir comme vérité radicale à travers ses exhibitions pornographiques, c'est l'idée que « [...] les visages que nous présentons sont eux-mêmes trompeurs, qu'aucun d'eux n'est notre 'vrai visage' - en dernière instance, le 'véritable visage' du sujet derrière le masque n'est rien d'autre que la chair à vif, écorchée et informe²⁴⁹ ». Dès cet instant, l'intime, en tant qu'espace où s'éprouve ontologiquement le désir d'être des personnages, devient le principal lieu symbolique de la visibilité même de cette vérité profonde consubstantielle à la singularité de chaque existence. Toute velléité de se connaître ne peut en faire l'économie. Plus qu'une banale introspection, cette exploration radicale de soi demande pour les intempérants l'acceptation au grand jour de leurs désirs sensoriels, sans exception, y compris ceux relevant de la part la plus « obscur d'eux-mêmes ».

C'est la raison pour laquelle Hermina crie, avec et dans un enthousiasme fascinant, que seules ses passions sont souveraines dans ce monde : « il n'y a que [son] désir sur la

²⁴⁶ Tchak, Sami, *Hermina*, op. cit., p. 114.

²⁴⁷ Agamben, Giorgio, *Nudités*, op. cit., p. 95.

²⁴⁸ Orban, Jean-Pierre, « Note sur le traître comme figure du biographe, du généticien et... de l'écrivain », in Delas, Daniel (dir.), *La Question de l'intime. Génétique et biographie*, op. cit., p. 46.

²⁴⁹ Žižek, Slavoj, *Vous avez dit totalitarisme ?*, op. cit., p. 187.

terre ». Le fait est que, pour cette femme, « *il ne saurait y avoir dans son corps nul secret, nul mystère, donc nul dedans auquel pourrait renvoyer des modifications externes du corps*²⁵⁰ ». Comme d'autres actants de Sami Tchak, ce qui pour Hermina se ressent comme un impératif, celui de se dénuder et de copuler sans pudeur, extériorise l'exaltation de l'immense jouissance de transgresser le réel docile en lui imposant « *le trop de réalité, [c'est-à-dire] l'hyperréalité de la chose*²⁵¹ » sexuelle. Par l'irruption agressive de l'intime sur la scène publique, les personnages veulent « *inflig[er] la vérité de [leur] désir comme retour mortel du refoulé [sexuel]*²⁵² » et de mieux questionner les structures de la société. Dans ce contexte, on peut interpréter la gifle qu'Hermina administre à son amant Heberto comme une tentative visant à le sortir de la dépendance des autres afin de rendre autonome son investissement libidinal : si cet homme veut goûter au bonheur sensoriel il doit se départir de la volonté générale, c'est-à-dire de l'emprise du regard et du jugement d'autrui. Celle-ci est perçue par la jeune femme comme un poison qui empêche le désir de s'affirmer librement : « *oublie les gens* ». Ce que récuse donc cette femme, c'est la domestication définitive de soi, car l'exhibition du coït entend aiguïser, de la façon la plus animale, la plus sauvage, un désir par définition « non civilisé » puisque « branché » sur la pulsion.

Et puis le désir de l'intime conduit inéluctablement à faire l'expérience de l'intime du désir, seule à même de favoriser la confrontation de l'être avec lui-même. C'est ce qu'indique le narrateur en commentant la posture d'une Hermina se délectant de transgresser l'équilibre spatial de la société homogène. Pour cette dernière, le plaisir se situe du côté de l'incontrôlé : « [...] *elle ouvre les jambes et me dit de venir, elle pense que les habitants des immeubles environnants sont témoins de nos folies, qu'ils la voient nue assise à la fenêtre, qu'ils me voient moi la tête enfouie entre ses cuisses, et cela la rend heureuse*²⁵³ ».

Néanmoins il ne faut pas croire qu'une impulsion uniquement scopique mêlant le besoin de voir à celui d'être vue commande Hermina. Bien au contraire, chez elle, le désir répond à des structures internes qui déterminent la singularité de son être. Aux yeux de cette femme, il convient de se départir des repères érigés par le consensus social, donc moral. En ce sens, Hermina ainsi que tous les autres personnages de sa ressemblance ne sont pas à proprement parler des exhibitionnistes. Ils sont des êtres de pur désir, qui ne vivent que pour et par lui. Le fait de copuler près de la fenêtre induit l'inversion de sa fonction : la fenêtre ne sert plus à regarder dehors mais à inviter le dehors dans le dedans pour contempler le déchaînement, *in situ*, de la chair parée du charme vénéneux de l'obscène. Cette ouverture de l'intime sur le dehors dessine un nouvel espace de visibilité. Dans le texte de Sami Tchak,

²⁵⁰ Hénaff, Marcel, *Sade. L'Invention du corps libertin*, op. cit., p. 28.

²⁵¹ Baudrillard, Jean, *De la séduction*, op. cit., p. 47.

²⁵² Hénaff, Marcel, *Sade. L'Invention du corps libertin*, op. cit., 29.

²⁵³ Tchak, Sami, *Hermína*, op. cit., p. 112.

l'imagerie du corps-jouissant a valeur de réintroduction du désir dans la ville « *en tant que moteur de l'être*²⁵⁴ ». Le conteur diégétique de *Place des fêtes* relate une autre anecdote illustrant cette thèse :

*Dans le bois, nous avons eu l'occasion de nous rendre compte que nous n'étions pas les seuls à faire des bêtises. Je dis ça parce qu'une fois, nous avons vu un couple de Blancs venir s'arrêter dans le bois avec une belle voiture. L'homme et la femme s'étaient mis à s'exciter comme des drogués. Ils avaient jeté des coups d'œil à droite et à gauche. Ils n'avaient même pas attendu d'être sûrs qu'il n'y avait personne dans les parages pour se mettre à faire des choses*²⁵⁵.

Ces corps-sexes secoués par la frénésie du jouir sur l'espace du dehors « obéissent » à l'apologie positive « *de la vie des affects*²⁵⁶ ». Avec eux, et comme eux, tout est mobilisé pour que l'obscénité cachée soit mise à nu, que la cité redevienne un monde de la transgression, que l'étreinte cesse d'être une chose du privé pour devenir une chose officielle favorisant la jouissance de tout le monde. Ce qui vérifie une réflexion foucauldienne faisant valoir que « *la transgression est un geste qui concerne la limite ; c'est là, en cette minceur de la ligne, que se manifeste l'éclaire de son passage, mais peut-être aussi sa trajectoire en sa totalité, son origine même*²⁵⁷ ».

Des échos de cet imaginaire se prolongent dans *Le Paradis des chiots* où les personnages, telles des bêtes sauvages, s'adonnent à des séances orgiaques au comble de l'indifférence des passants :

*Si c'est la poudre qui fait m'a fait ça, oh, la poudre du pays, donc c'est le pays et j'en suis fier, fichez-moi la paix, j'en suis fier, j'ai pris le pays dans le trou, et le pays mien qui me nique l'esprit, oui, j'en suis fier, fier d'avoir eu ma folie d'orgasme pendant des mois et j'ai eu les chiens sur le corps, dans le corps, des milliers des chiens qui m'ont monté, c'est le pays, fier d'avoir été monté par les chiens, fier, fier, fier de tout, de la poudre aussi. Et je leur ai tiré la langue et l'un d'eux a dit, Tout de suite ! Et c'est comme ça qu'ils me l'ont collé, leur viol collectif, en pleine rue et en plein centre-ville en plus, sans que personne lève le petit doigt [...]*²⁵⁸.

Maintenant, c'est la cité tout entière qui devient obscène car, comme le fait si bien remarquer Marcel Hénaff, « *l'exigence d'une exhibition totale c'est cela l'obscène*²⁵⁹ ». Cependant, ce qui captive notre attention, c'est l'envahissement de la ville par une animalité sexuelle débordante. Un lexique lié à l'univers canin (« *j'ai eu les chiens sur le corps, dans le corps* », « *des milliers des chiens qui m'ont monté* », « *fier d'avoir été monté par les chiens* », « *je leur ai tiré la langue* », « *l'un d'eux a dit, Tout de suite* », etc.) métaphorise l'ascendant du désir bestial sur l'espace civilisé. La locution « *Tout de suite* » désigne l'intentionnalité pressante des actants

²⁵⁴ De Sutter, Laurent, *L'Âge de l'anesthésie. La mise sous contrôle des affects*, op. cit., p. 38.

²⁵⁵ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 118.

²⁵⁶ De Sutter, Laurent, *L'Âge de l'anesthésie. La mise sous contrôle des affects*, op. cit., p. 34.

²⁵⁷ Foucault, Michel, « Préface à la transgression », in *Dits et écrits*, op. cit., p. 236.

²⁵⁸ Tchak, Sami, *Le Paradis des chiots*, op. cit., p. 48-49.

²⁵⁹ Hénaff, Marcel, *Sade. L'Invention du corps libertin*, op. cit., p. 124.

à s'accoupler, publiquement, donc précisément comme des chiens. La société en est contrainte à regarder en face la violence de ces jouissances qui s'obtiennent seulement dans les dispositions passionnelles portées à l'excès. Le défoulement de ces corps-chiens est un spectacle qui méduse le monde de la ville au point où « *personne* » (de civilisé) n'ose même plus « *lever le petit doigt* » en guise de désapprobation. Le fait est que, ce qui ainsi s'annonce, sous la menace de cet orgasme « canin », en tous les cas obscène par son caractère hypervisible, c'est la transformation grotesque de la cité et de la société en un corps animalisé configuré autour d'un espace hybride. Sami Tchak a eu l'occasion de s'en expliquer :

Ce qui me fascine et me choque à la fois au sein de certains quartiers périphériques des grandes Villes, ici El Paraíso, c'est d'abord comment le discours dévalorise l'humain pour ensuite rendre possible sa destruction. En Colombie, par exemple, le pays auquel je fais allusion, on parle ouvertement de « jetables » (d'êtres humains jetables) et de « nettoyage social », qui consiste à réduire le nombre des nuisibles : des petits délinquants, des repris de justice, des criminels oubliés par la loi, des malades mentaux, des petites prostituées, toutes ces catégories de naufragés qui ne font pas honneur à l'image officielle qu'une société cherche à projeter. Mes personnages se situent dans ces frontières entre l'animal et l'humain, ont conscience de cette situation, la vivent avec un certain détachement qui les met à l'abri de la violence dont ils sont à la fois victimes et acteurs²⁶⁰.

L'esthétique de la bestialité chez Tchak est une stratégie subversive qui interroge les structures sociales du pouvoir dans ses relations avec l'individu. Mais elle souligne aussi les mécanismes de résistance développés par ces laissés-pour-compte (les marginaux), lesquels leur permettent de reconfigurer leur existence. De plus, il n'est pas impossible que cette insistance de Sami Tchak à décrire ses créatures sous des traits animaliers ait pour objectif de rendre l'expression du désir sous sa forme excessive et non maîtrisable.

L'ordre social de la stigmatisation charnelle qui prévaut dans la ville valorise et encense les individus aux corps dociles, ceux-là même qui obéissent servilement aux normes fixées par la société hétéronormée. Or l'univers des passions agitées est souterrainement peuplé, dans le texte tchakien, par des êtres marginaux, putains, transgenres, homosexuels, femmes aux mœurs relâchées, etc., relégués par-delà « *l'hétérosexualité hypernormée*²⁶¹ » à la marge de l'existence sociale parce qu'ils ne cessent d'échapper à toute forme de soumission et sont par ailleurs « *attiré[s] par [l'espace ouvert de] la ville plutôt que par l'intérieur*²⁶² ». C'est ainsi que l'exhibition de l'obscène va de pair avec le triomphe de la Cité obscène en tant que figuration d'une utopie sociale.

Le même principe d'exhibition charnelle est au centre de la poétique sonyenne. Dans ses romans, ce qui interpelle, c'est cette image non moins grotesque que chez Sami Tchak du

²⁶⁰ Tchak, Sami. Cité par Brezault, *Éloïse, Afrique, Paroles d'écrivains, op. cit.*, p. 360.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 113.

²⁶² Despentes, Virginie, *King Kong Théorie, op. cit.*, p. 11.

corps-sexe d'un pouvoir qui est porté à mettre en scène la monstration publique de la chair et qui, en postcolonie, revêt « *le visage de la virilité*²⁶³ ». Dans ces conditions, la démesure sexuelle a des allures de stratégie à partir de laquelle le corps-pouvoir s'étend vers l'extérieur dans l'optique « *d'exproprier le sujet de ses identités*²⁶⁴ ». Une telle expression du biopouvoir permet de discerner comment, par le biais de la sexualité, l'État administre la vie des hommes et des femmes. Toutes ces stratégies de gestion politique de la sensorialité n'actualisent pas seulement la façon dont sont structurés les « *rapports entre domination et insubordination*²⁶⁵ », elles facilitent, en même temps, « *la zombification mutuelle des dominants et de ceux qu'ils sont supposés dominer. [Ce sont elles] qui les conduit à se déforcer réciproquement et à se bloquer dans la connivence, c'est-à-dire dans l'impouvoir*²⁶⁶ ». Achille Mbembe a très bien décrit les ressorts anthropologiques du pouvoir postcolonial sous les traits de la vulgarité et de l'obscénité : autour de la figure du « *souverain moderne* », se noue une dialectique de la puissance et de « l'impuissance ». Cette situation d'auto-destruction dépend de la passion immodérée du sexuel de ce pouvoir dans l'affirmation de son autorité :

*Le pouvoir vit le processus de turgescence comme le moment au cours duquel il redouble sa taille et se projette lui-même au-delà de ses limites. Lors de cette poussée vers les extrêmes, il se démultiplie et produit un double fantasmatique dont la fonction est d'effacer la distinction entre la puissance réelle et la puissance fictive. L'effigie joue, à partir de ce moment, une fonction spectrale. En cherchant à dépasser ses propres contours, le corps du pouvoir expose, par la force des choses, sa nudité et ses limites et, en les exposant, s'expose lui-même et proclame, de manière paradoxale, sa vulnérabilité dans l'acte même par lequel il prétendait manifester sa toute-puissance*²⁶⁷.

En inscrivant les mécanismes fantasmatiques de sa force dans la consommation démesurée des plaisirs sensoriels, ce pouvoir anticipe par la même occasion le moment de son auto-anéantissement. En effet, le rabaissement par le sexuel s'affirme comme l'événement au cours duquel le corps-pouvoir transgresse toutes les limites pour finalement se fondre dans le corps-peuple et, ce faisant, de devenir une chose banale et vulgaire. Le pouvoir mû par la frénésie du spectacle impose dans le réel social un espace carnavalesque où il se désacralise lui-même pour devenir une réalité profane.

Aussi la Cité obscène dans l'œuvre de Sony Labou Tansi symbolise-t-elle le lieu-charnière où s'établissent les rapports de « *connivences paradoxales*²⁶⁸ » entre le corps-pouvoir du « *souverain moderne* » et ces autres corps déshérités par la violence de l'obscène que celui-ci génère. Cette option argumentative nous est suggérée par la réflexion développée

²⁶³ Mbembe, Achille, *De la postcolonie, op. cit.*, p. XXII.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 140.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 142.

²⁶⁶ *Ibidem.*, p. 142.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. XXII.

²⁶⁸ Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial, op. cit.*, p. 7.

par Joseph Tonda lorsqu'il fait valoir que « *le souverain moderne est un rapport social*²⁶⁹ ». Les transgressions qui transforment la société en une Cité obscène réduisent en dernière instance la population à un état de « choses » contemplant le spectacle honteux de la toute-puissance libidinal du tyran. Cet imaginaire correspond à la psychologie de Martillimi Lopez si enclin à montrer au peuple les dimensions presque monstrueuses de ses avoirs virils, et si soucieux de devenir, telle une vedette, l'homme de toutes les fascinations :

*Il plonge de nouveau la main dans sa musette la respira instinctivement au vu de toute la foule, et ma fille approche : au nom de la Révolution, au nom de la patrie, au nom de nos mères à tous, ah mademoiselle de mon cœur aveugle, vous allez demander pardon à la nation. Pardon à cette terre qui vous a tout donné [...]*²⁷⁰.

Dans cette perspective, la Cité obscène soyouenne constitue le lieu où le corps-sexe du « souverain moderne » se donne en spectacle par l'exhibition grotesque de sa nudité. Celle-ci se présente comme le signe de l'ivresse mortifère d'une société « dénudée » de tout rapport au symbolique. En effet, tout n'est plus qu'affaire de transparence en matière de désir. À ce titre, Martillimi Lopez a pour objectif de susciter un vif engouement, une attraction, autour de sa personne. C'est la raison pour laquelle il entend nier à travers son acte « *l'intime subjectif*²⁷¹ » des autres.

Par ailleurs, l'exhibition du corps-sexe de ce « *souverain moderne* » suggère le caractère animal de la sexualité qu'il entend instituer au sein de la Cité obscène. Les populations sont ravalées au rang d'objets devant subir la monstration de la génitalité bestiale du pouvoir. Du reste, la Cité obscène chez Sony Labou Tansi est gouvernée par des « *fantasmes pornographiques*²⁷² » parasitant la réalité publique. Comme en témoigne cette réaction de Dadou dans *L'Anté-peuple* qui dit avoir « *horreur des publicités sexuelles*²⁷³ » dans un monde où les corps-sexes masculins et féminins « *pratiquent la publi-sexualité*²⁷⁴ ». Son vocabulaire n'est pas sans faire écho au « *sexe spectacle*²⁷⁵ » qui sous-tend la logique industrielle de la pornographie néolibérale, ce qui nous conduit à envisager qu'au sein de l'œuvre soyouenne les usages actantiels des plaisirs soient encadrés par un *libéralisme sexuel postcolonial*. Grâce au pouvoir que lui confèrent les dispositifs écraniques, la nudité du potentat transgresse toutes les limites spatio-temporelles et se rend omniprésente dans la conscience du peuple. Le corps-sexe du pouvoir peut alors « *réellement apparaître dans*

²⁶⁹ *Ibidem.*, p. 7.

²⁷⁰ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, op. cit., p. 29.

²⁷¹ Delas, Daniel, « De l'intime », in Delas, Daniel, (dir), *La Question de l'intime. Génétique et biographie*, op. cit., p. 12.

²⁷² Poulin, Richard, *La Mondialisation des industries du sexe*, op. cit., p. 144.

²⁷³ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, op. cit., p. 38.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 38.

²⁷⁵ Poulin, Richard, *La Mondialisation des industries du sexe*, op. cit., p. 115.

*plusieurs lieux en même temps*²⁷⁶ » pour finalement s'imposer comme unique phénomène sensoriel. Cette ubiquité dont semble jouir le dictateur accentue la puissance qu'il incarne.

La retransmission en direct de l'acte de copulation du Guide Providentiel dans *La Vie et demie* illustre cette tendance du pouvoir à envahir l'espace social. Selon toute vraisemblance, le dictateur voudrait ainsi modeler les affects, les actes et les comportements de ses administrés afin de mieux les asservir. La scène du roman au cours de laquelle Jean-Cœur-de-Pierre théâtralise la « fabrication » de sa progéniture épouse la volonté de ce dernier de considérer ses concitoyens comme autant d'esclaves appelés à consommer sa nudité pornographique et invasive :

*Toutes étaient de ces corps qui ventent dans la mémoire des mâles. La scène fut radiodiffusée et télévisée malgré l'intervention du pape, de l'ONU et d'un bon nombre de pays amis du Kawangotara ; elle devait se répéter avec la force d'un rite pendant les quarante ans que dura le règne de Jean-Cœur-de-Pierre : c'est ainsi que naquit la semaine des vierges, en remplacement des deux semaines de méditation annuelle du guide*²⁷⁷.

Le corps-sexe du souverain entend abuser psychologiquement des populations, en les invitant à regarder le spectacle du pouvoir en pleine séance de copulation. Le fait que le pape, en tant qu'autorité morale, décide d'intervenir pour interdire ces débauches publiques, témoigne du caractère violent et obscène de ce régime « *marqu[é] par une sexualité exhibitionniste, agressive, hyperréaliste et frénétique*²⁷⁸ ». Nous voilà au cœur de la Cité obscène caractérisée par l'exposition publique de la chair et où les citoyens subissent au quotidien « *l'imagerie pornographique*²⁷⁹ ». La phrase « *Toutes étaient de ces corps qui ventent dans la mémoire des mâles* », trahit la volonté du corps-pouvoir d'établir des complicités libidinales avec le corps-peuple dans l'optique d'atteindre ensemble la jouissance sensorielle. Il s'agit pour le sommet de l'État et celui qui en jouit de parasiter l'espace intime des citoyens afin de les priver de toute possibilité de s'autogouverner. Nous songeons à une façon de gouverner qui répond peu ou prou à un schème archaïque de domination : le « mâle alpha » pratiquant une sexualité en public afin d'affirmer sa position dominante, qui se perpétue à travers l'affirmation de son hypervirilité. Conséquemment, la Cité obscène sonyenne est avant tout le lieu dystopique qui critique le contre-modèle de société proposé par le pouvoir postcolonial dont les turpitudes tendent à avilir toute forme de vie, à commencer par celle des populations administrées. C'est la raison pour laquelle la dystopie sonyenne fonctionne comme un organisme vivant dont l'anatomie faite d'éblouissements de l'obscène, entérine, selon les mots de Georges Vigarello,

²⁷⁶ Astruc, Rémi, *Vertiges grotesques*, op. cit., p. 43.

²⁷⁷ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 147.

²⁷⁸ Poulin, Richard, *La Mondialisation des industries du sexe*, op. cit., p. 108.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 140.

« l'extension illimitée du sensible²⁸⁰ » dans toutes les sphères privées pour provoquer l'avènement d'un corps social global hyperexcité – lequel condamne les individus à faire l'expérience d'eux-mêmes sous le mode d'une intensification sensorielle.

Ces observations expliquent le comportement pulsionnel qui guident le corps-pouvoir dans l'œuvre sonyenne. En effet, les dictateurs paraissent agir sans conscience en mettant spontanément la main dans leur pantalon, parce que pour eux, gouverner, c'est uniquement faire usage de la force, celle qui s'exprime symboliquement par le débordement du sexuel. Ce n'est pas l'érotisme qui est embryonnaire chez eux, c'est plutôt leur conscience. Par voie de conséquence, cette disposition mentale du pouvoir conditionne la cohésion sociale des nations qu'ils gouvernent à se transformer en un « agglomérat » sur lequel seule la force, finalement, peut avoir prise sur tout. C'est pourquoi la lutte pour le pouvoir politique s'accompagne quasi inéluctablement par la guerre des sexes entre mâles, pour impressionner les femelles et ainsi asseoir leur autorité sur les autres membres de la population. De la sorte, ils parviennent à aliéner l'altérité dans ce qu'elle a de plus profondément intime, c'est-à-dire la gestion de soi. C'est ce qui pousse le Guide Jean-Cœur-de-Pierre à vouloir apparaître aux yeux de ses sujets comme un être extraordinaire. Dans cette logique, imposer sa nudité au regard des autres suppose l'envie de s'imposer durablement dans l'esprit de ceux qui n'ont pas d'autre choix que de contempler sa chair : la diffusion de ces scènes de copulation aboutit à une sorte d'infantilisation du peuple. On pourrait même interpréter cette irruption du corps pornographique du pouvoir dans la vie intime du peuple comme une sorte « [d']éducation au jouir²⁸¹ ». La dimension rituelle de ces exhibitions accentue la fétichisation du coït comme dispositif politique structurant la gouvernance des affects : c'est le pouvoir qui doit déterminer l'*ethos* sexuel de la société ; la spectacularisation du coït participe d'une volonté de régulation des usages des plaisirs.

Aussi la Cité obscène dans l'œuvre sonyenne ressemble-t-elle à une pornocratie. Dany-Robert Dufour fournit à cet effet des « éléments de pornocratie » qui nous renseignent sur les exhibitions écraniques du coït par le pouvoir à l'ère de la culture néolibérale : « [lorsque] ce fonctionnement pornographique atteint l'État, on peut parler de pornocratie. La pornocratie est un régime où le corps du roi (et le corps de la reine) est exhibé dans son fonctionnement pulsionnel²⁸² ». Certes, ce phénomène n'est pas exactement identique aux situations décrites par Sony Labou Tansi. Nous nous en servons simplement pour commencer à décrire la configuration de l'imaginaire sexuel du pouvoir dans l'œuvre du romancier congolais sur le mode du rapprochement : en effet, le corps-sexe du pouvoir donne sans cesse à voir à travers

²⁸⁰ Vigarello, Georges, *Le Sentiment de soi. Histoire de la perception du corps XVI^e – XX^e siècle*, suivi de *La Sensibilité contemporaine*, Coll. « Points », Paris, Seuil, [2014] 2016, p. 165.

²⁸¹ Dufour, Dany-Robert, *La Cité perverse*, op. cit., p. 32.

²⁸² *Ibid.*, p. 33.

l'écran de télévision la réalité crue de sa chair ; le dispositif écranique devient le lieu hétérotopique des gesticulations libidinales du corps-sexe du « *souverain moderne* » ; l'écran agit comme le médium au travers duquel le corps-pouvoir transgresse ses propres limites et déborde vers le dehors, jusqu'à contaminer l'espace intime des autres afin d'affirmer son hégémonie, lequel est symbole de son invincibilité.

Ainsi, l'érection spectaculaire du phallus s'érige comme l'emblème du pouvoir chez Sony Labou Tansi. Exhiber publiquement la scène de copulation participe donc d'une stratégie de commandement qui vise à réaffirmer la toute-puissance de la sexualité du souverain soyen. Ce qui induit la soumission de ses sujets par la reconnaissance de la virilité débordante dont il est pourvu. C'est pourquoi la majorité des dictateurs sonyens sont travaillés par le fantasme d'être reconnus comme étant des « *rois du sexe*²⁸³ », quitte à se livrer à des « *croisades sexuelles*²⁸⁴ » grotesques.

Il n'y a qu'à voir, à cet égard, le comportement presque animal des adversaires politiques de Martillimi Lopez quand ceux-ci l'assurent de leur subordination : Jescani rampe désespérément, tel un reptile coupé de sa tête, vers le corps-sexe du dictateur en guise de soumission : « [...] *pitié mon colonel ! épargne-moi, je te serai fidèle. Il lèche sa hernie et ses bottes, il grelotte de peur. Il lèche le haut de sa hernie*²⁸⁵ ». On comprend pourquoi Martillimi Lopez exhibe à tout-va son impressionnante hernie. Ce qui fait de lui un personnage tragiquement monstrueux²⁸⁶. Par voie de conséquence, la société ploie sous la tension des forces déchaînées des pulsions, installant ainsi dans le réel quotidien le règne du monstrueux sur une « terre » devenue par la force des choses « *cannibale*²⁸⁷ ».

Cette monstruosité actantielle est cependant imputable au caractère intempérant du désir tel qu'il est consommé par les dictateurs et leurs sujets. Ainsi, à travers le personnage grotesque du « *souverain moderne* », la poétique sonyenne dresse le portrait angoissant de l'homme à l'état de nature.

En fondant sa toute-puissance sur l'hégémonie sexuelle, le souverain soyen érige la chair comme le lieu de sa déchéance. C'est pourquoi tous les adversaires du pouvoir chez

²⁸³ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., 151.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 150.

²⁸⁵ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, op. cit., p. 99.

²⁸⁶ Nous voulons souligner quelques similitudes grotesques entre Martillimi Lopez et le dictateur (El macho ou le général) décrit par Gabriel Garcia Marquez dans *L'Automne du patriarche*, [1975], trad. Claude Couffon, Paris, Grasset, 1976. À côté de certaines difformités physiques telle que la hernie surdimensionnée qui paraissent communes aux héros des deux romanciers, on peut également relever la concomitance des scènes carnavalesques décrivant le rabaissement du dictateur par le peuple. Cette régression du corps-pouvoir chez Sony Labou Tansi se solde par la profanation, au sens agambenien du terme, de la sexualité du dictateur qui se trouve restituée à l'usage commun. Cette énergie libidinale débordant vers le dehors est à la fois le signe de la puissance du pouvoir et de sa déchéance.

²⁸⁷ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, op. cit., p. 30. Martillimi Lopez s'écrit : « *Ne t'en fais pas ma fille, cette terre est devenue cannibale* », *il lui prête son veston kaki pour cacher ta nudité qu'ils ont gâchée mais moi je me vengerai.* »

Sony Labou Tansi utilisent les armes sexuelles pour combattre le monstre politique. Mais, en le faisant, ils deviennent semblables à leur bourreau : ils partagent un *habitus* commun basé sur l'intempérance, laquelle symbolise le sommet de la déraison. Dans cet ordre d'idées, il faut retenir que la Cité obscène est un monde chargé de figurer la situation d'une société dystopique marquée par la libéralisation de la pulsion. Cette consommation bestiale du désir « *parachève la neutralisation des rapports interhumains*²⁸⁸ ». Le monde peut alors basculer dans une ère inédite de barbarie caractérisée par l'expansion collective de la jouissance du crime et du crime de la jouissance. C'est précisément à ce moment que, dans l'œuvre sonyenne, intervient le grotesque de la dérélition pour actualiser la déchéance de l'humain. On assiste dès lors à la déliquescence totale d'un « *monde qui se dénoue dans l'expérience de la limite*²⁸⁹ ».

C'est exactement ce qui arrive à la ville de Valancia dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, laquelle est rongée par un mal étrange venu tout droit des profondeurs de l'enfer : « *À midi, puis le soir, la veille du jour où Lorsa Lopez devait tuer sa femme, la terre cria trois autres petites fois [...]. Nous tremblions tous de voir venir la fin comme un jeu.*²⁹⁰ » Ce diagnostic est établi par les populations elles-mêmes. Les événements qui s'annoncent sont sources de vertige. Un crime crapuleux et odieux est en train de s'ourdir dans cette ville au point d'être phagocytée par un *chronotope* dystopique hybride qui permet aux vivants et aux monstres de vivre dans une réalité commune. Ainsi, avec le paradigme de la Cité obscène, c'est la société qui se dirige vers un monde marqué par l'imaginaire de la violence sexuelle et « *où s'affiche le droit à l'expression libre de tous les désirs et à leur pleine satisfaction*²⁹¹ ».

En effet, les habitants de Valancia ayant décidé de se « gaver » sexuellement assistent médusés à la zombification radicale de la société du fait de leur régression en humanité. C'est dans ce contexte généralisé d'apoplexie sociale que Lorsa Lopez, « *ancien ministre des Finances* », se résout à anéantir publiquement le corps de sa femme dans l'optique de la réduire littéralement à néant. Le mobile du crime commis par cet « *homme [devenu] sans sève et imprévisible*²⁹² », à en croire le conteur diégétique des *Sept solitudes de Lorsa Lopez*, est dû à une banale affaire d'infidélité conjugale. Une fois de plus, le désir charnel qui se défoule dans la Cité obscène sonyenne se manifeste sous la forme d'une force incontrôlable et mortifère. Par ailleurs, ce qui attire notre attention dans cet acte de tuerie qui s'annonce, c'est la dimension *spectaculaire*. Le but recherché par Lorsa Lopez en décidant de commettre son forfait est d'exposer devant le regard des autres la nudité insoutenable de son crime. Il exhibe la profanation perpétrée sur le corps de sa femme afin qu'en la contemplant ses concitoyens

²⁸⁸ Gilles, Lipovetsky, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, op. cit., p. 286.

²⁸⁹ Foucault, Michel, « Préface à la transgression », in *Dits et écrits*, op. cit., p. 236.

²⁹⁰ Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 17.

²⁹¹ Melman, Charles, *L'Homme sans gravité*, op. cit., p. 133.

²⁹² Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 23

éprouvent une jouissance collective du crime. Ainsi s'établit la consommation scopique et orgiaque d'un corps déchiqueté, effacé, annihilé et déshumanisé par la pulsion sexuelle incontrôlée :

Il entre dans la porcherie, s'épongeant avec sa chemise rouge d'étincelles de sang et d'éclats de viande. Sort avec des crocs, pend la cuisse droite à l'arbre des palabres. Avec cette graisse-ci, cette bouffe, et ces porcellements-ci. 'Tu t'es voulu poupe, je te fous poupe, sans tête ni queue'. Et il a sorti tous les engins de sa porcherie : crocs, pics, fourches, cognées, machettes... meule. Il achève son crime avec la pioche. Un dernier coup qu'on entendit dans toute la ville. Jusqu'à l'heure de la sieste le corps étendu sur la place publique criait : 'À moi, à l'aide, il me tue'. Dépecé, étripé, tout couvert de glaise rose, sous les mouches qui se gavaient de sang et de popote, le corps enguirlandé de tripe gémissait. Personne ne lui apporta ce qu'elle avait voulu : l'aide. La voix s'éteignait lentement : 'À moi, à l'aide, il me tue'. Des cordes exsangues partait un son de métal, du comme un grincement. Jusqu'à deux heures du matin : 'À moi, à l'aide...' Nous ne comprenions pas comment toute la ville avait pu tourner le dos au crime de Lorsa Lopez²⁹³.

La relation amoureuse prend la forme d'une guerre qui se solde par la pulvérisation de l'autre, au sens où l'on dit qu'une bombe a pulvérisé une cible. Le désir devenu cannibale consume gloutonnement la chair humaine avec la puissance ravageuse d'un feu de brousse. Le vocabulaire de l'outil agricole compose le champ sémantique de la dystopie de l'armement qui connote la violence du désir : « des crocs », « les engins », « pics », « fourches », « cognées », « machettes », « meule » et « pioches ». Aux yeux de son amant, le corps de la femme assassinée est semblable à une terre sur laquelle pousseraient des désirs sexuels insatiables. Pour cet homme, les passions charnelles qui ont conduit sa femme à l'infidélité méritent d'être arrachées telles de mauvaises herbes. Lorsa Lopez frappe la terre féminine avec la sérénité du laboureur qui retourne son champ dans tous les sens, pour en extraire « les tripailles fumantes²⁹⁴ ». L'usage, notamment à la ligne deux, d'une phrase sans sujet (« sort avec des crocs, pend la cuisse droite à l'arbre des palabres »), symbolise la déchéance humaine, celle de la personne tuant ainsi que de celle tuée. Sous l'emprise du désir de vengeance, l'individu meurtrier ne reflète même plus la figure de l'humain, il n'est que pulsion déchaînée. Il est aussi l'objet d'une animalisation car il est dépeint comme un prédateur : ses crocs, ce sont des crochets de fer qui broient les os de sa proie ; ses griffes, ce sont les machettes, les pioches, les fourches qui déchiquettent la femme. Sony Labou Tansi nous gratifie dans cette page du portrait d'un homme travaillé par « une lancinante rage de bête féroce²⁹⁵ ». Cette description de la violence permet de saisir l'état régressif de l'homme au sein de la société dystopique sonyenne, laquelle est représentée par l'image de la Cité obscène.

²⁹³ *Ibid.*, p. 29.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 28.

²⁹⁵ *Ibidem.*, p. 28.

L'écriture du passage suggère la réduction du corps de la victime à l'état de chose muette et plus précisément de viande (« *pend la cuisse droite* », « *la porcherie* », « *éclats de viande* », « *dépecé, étripé* », « *de tripes* », « *cette graisse-ci* », etc.) en vertu de la correspondance entre le geste du boucher qui éviscère un bœuf et Lorsa Lopez qui dépouille rageusement la chair de sa femme. Chair humaine et chair animale ont une même nature : elles ne sont que viande destinée à satisfaire un désir d'ogre, un désir porté à la consommation et à l'absorption de l'autre. L'animalisation actantielle procède d'une amputation de la dimension sacrée accordée à la chair. C'est cette sacralisation sociale du corps vivant qui permet d'attribuer à l'organicité sa consistance symbolique, puisqu'elle favorise au sens agambenien du terme la mise à l'écart du corps dans l'optique de le rendre radicalement différent des autres choses du monde. Mais, dès que la chair est profanée, celle-ci retombe dans l'ordre naturel des choses : l'acte profanatoire restitue la chair à la nature. Celle-ci devient par la même occasion privée de toute causalité, c'est-à-dire de son « *autoréférentialité*²⁹⁶ ».

Dans toute l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi, la Cité obscène se présente comme un espace dystopique où sourde cette posture comportementale : on y viole instinctivement, on y tue instinctivement, on y copule instinctivement et, partant, on s'y auto-anéantit instinctivement.

C'est la raison pour laquelle l'espace de la ville se présente comme un univers structuré autour d'un *chronotope* dystopique qui favorise l'hybridité corporelle des personnages. La cité devenue obscène se caractérise par la destructuration de l'humain lequel n'est plus que l'expression froide de la chair vide et inerte ; elle informe un univers désorganisé et, à maints égards, semblable à une « *porcherie* » dans laquelle les instincts d'autoconservation sont ignorés, méconnus, voire inexistants. C'est pourquoi les populations de *Valancia* regardent sans réagir le meurtre ignoble d'Estina Benta : « *Nous ne comprenions pas comment toute la ville avait pu tourner le dos au crime de Lorsa Lopez* ». Il n'y a plus aucune solidarité entre les habitants. Le cri de la victime (« *À moi, à l'aide, il me tue* ») n'est plus qu'un vulgaire bruit de la nature pareille à celui que pourrait produire un arbre qui tombe : pas de perspective causale ni symbolique, autour de ce cri de la femme broyée par le désir de vengeance de son mari.

Le besoin d'aide d'Estina Benta perd toute possibilité de se connecter à une quelconque conscience sociale. D'ailleurs, quelle conscience pourrait-elle encore rencontrer dans un tel univers dystopique où le crime du plaisir et le plaisir du crime consacrent la désinhibition totale de tous les individus ? De pareilles conduites ruinent les liens sociaux. Il n'y a plus aucune limite à l'agir des personnages. C'est que s'installe dans le réel le règne absolu du droit de la violence comme antithèse d'une société réglée par la force des lois civiles, laquelle regarde comme intangible le refoulement :

²⁹⁶ Žižek, Slovoj, *Vous avez dit totalitarisme ?*, *Cinq interventions sur les (més)usages d'une notion*, op. cit., p. 187.

Toute constitution d'une socialité en effet se conquiert sur le refoulement de la violence anarchique des pulsions singulières des individus ou des groupes ; la renonciation à cette violence s'opère par le sacrifice qui la mime pour l'exorciser et la maîtriser ; ainsi le mal se trouve circonscrit, désigné, vaincu. Ce qui s'engendre de cette renonciation c'est un ordre du symbolique, une convention d'échange, bref un système du contrat rendant possible quelque chose comme une communauté²⁹⁷.

À défaut d'être une société du contrat social²⁹⁸ propice à la préservation de la vie, la Cité obscène sonyenne met « à jour l'horreur indicible²⁹⁹ » du désir dans sa propension à s'affirmer comme violence sans limite. C'est pourquoi cet univers de l'excès est habité par l'individu intempérant qui réchigne à sacrifier³⁰⁰ son trop-plein de violence pulsionnelle. Le crime que commet Lorsa Lopez expose avec cynisme l'image d'un monde qui ne veut pas contraindre ses populations au refoulement. Aussi le crime crapuleux perpétré contre Estina Benta revêt-il le signe d'un ralliement collectif et son cri est-il appelé, dans son élan entêté de quête d'humanité, à ne rencontrer que des « inconsciences³⁰¹ ». Ce qui se comprend dans une certaine mesure car, comme l'a rappelé Gilles Deleuze, « [...] l'inconscient ignore les personnes³⁰² ». Nul étonnement si la ville de *Valancia* a « pu tourner le dos au crime de Lorsa Lopez ». C'est précisément cet acte qui fait de *Valancia* une Cité obscène.

Par ailleurs, l'usage du verbe à l'imparfait « gémissait » (dans la phrase « [...] le corps enguirlandé de tripes gémissait ») mime l'imagerie de la pornographique « ultra-hard³⁰³ ». En effet, la violence du désir sexuel qui s'affirme au sein de ces scénarios donne à voir « l'image même du corps-réduit-à-sa-surface³⁰⁴ ». Il suffit, à cet égard, de citer ce propos de Michela Marzano pour voir à quel point l'attitude de Lorsa Lopez tuant et étalant le corps de sa femme sur la place publique est proche des scènes de violence que l'on retrouve dans le dispositif pornographique néolibéral :

Dans la pornographie, chaque individu n'est qu'un simple prétexte : il n'est plus irremplaçable et unique, il est interchangeable, il ne se distingue pas d'une chose.

²⁹⁷ Hénaff, Marcel, *Sade. L'Invention du corps libertin*, op. cit., p. 84.

²⁹⁸ Rousseau, Jean-Jacques, *Œuvres complètes, t. III. Du Contrat social – Écrits politiques*, Paris, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1964.

²⁹⁹ Hénaff, Marcel, *Sade. L'Invention du corps libertin*, op. cit., p. 85.

³⁰⁰ Voir à cet égard Girard, René, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972. Et Kristeva, Julia, *La Révolution du langage poétique* (première partie), Paris, Seuil, 1974.

³⁰¹ Le privatif 'in' marque le sens de la séparation, de la rupture pour signifier l'impossibilité pour les consciences actantielles de se rencontrer.

³⁰² Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-œdipe*, op. cit., p. 54.

³⁰³ Marzano, Michela, « Pornographie », in *Dictionnaire du corps*, op. cit., p. 749. « Ce sont les producteurs et les diffuseurs eux-mêmes qui définissent leur domaine. Ce sont les techniciens des sites X qui donnent les mots-clés à l'internaute désireux de se tenir au courant des nouveautés. 'Chasser', 'Prendre', 'Démonter', 'Tuer', 'Défoncer', 'Exploser'... Le champ sémantique employé par les 'pornographes' est clair. » Tous ces verbes peuvent également décrire la façon brutale avec laquelle les actants de Sony Labou Tansi manipulent et perçoivent le corps dans leurs usages des plaisirs. Tout au moins, la chair est à leurs yeux une simple chose à posséder quitte à user de la violence insoutenable du crime. Le but recherché est la satisfaction du besoin sexuel.

³⁰⁴ Marzano, Michela, *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, op. cit., p. 51.

Il n'est plus l'objet de notre émotion, mais un corps partiel et fragmenté, une addition de parties érogènes, un conglomerat de morceaux. Il devient un objet quelconque dont on jouit : on peut en faire ce que l'ont veut, en jouir sexuellement ou jouir de le découper en pièces³⁰⁵.

C'est exactement ce que font les personnages de Sony Labou Tansi au sein de la Cité obscène. Il s'agit d'une société dystopique qui est menacée d'extinction du fait de sa soumission servile aux forces monstrueuses du désir charnel non gouverné par les lois civiles.

L'enjeu qui a retenu notre attention tout au long de cette partie consistait à étudier la configuration spatiale dans les œuvres du corpus. Il nous est clairement apparu qu'existait une relation causale entre la nature de l'espace textuel et les postures intempérantes affichées par les protagonistes dans leurs usages des plaisirs. Nous avons montré que les villes sonyennes et tchakiennes étaient semblables à une société configurée autour du *dispositif de l'obscène*. Celui-ci joue un rôle primordial dans la mobilité des actants, en exerçant sur eux, un pouvoir de séduction, de fascination et d'éblouissement sensoriel. L'espace urbain a pour caractéristique d'être un lieu d'exhibition de la nudité corporelle, laquelle intensifie la quête illimitée du jouir chez les individus. C'est la raison pour laquelle nous avons recouru à la notion agambenienne de « *dispositif* » dans l'optique de symboliser l'*agentivité* du corps-sexe ainsi que le caractère transgressif des sexualités obscènes qu'il suscite et engendre. De cette structuration particulière de l'imaginaire sexuel, il en résulte un conglomerat de lieux hétérotopiques et dystopiques prévus pour la réalisation sans limites des fantasmes liés aux débordements sensoriels. C'est ainsi que le *chronotope* réel de la ville, grâce à sa configuration spatiale, s'est organisé autour des imaginaires de la consommation des plaisirs qui seraient « [...] *constitutifs des éblouissements du spectacle de la mondialisation néolibérale*³⁰⁶ ». Cela nous a permis d'établir que l'univers citadin sonyen et tchakien, parce que constitué des hétérotopies envahies par les éblouissements de l'obscénité sexuelle, était une société du spectacle, du carnaval, voire du grotesque sexuel.

En outre, nous avons démontré que l'obscénité en œuvre dans les textes de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak possédait le pouvoir de capturer l'attention des actants, de mouler leurs conduites dans des désirs charnels démesurés pour finalement les conduire vers les lieux hétérotopiques de l'excès. C'est ainsi que tout au long de leurs trajectoires diégétiques de nombreux personnages se retrouvent à fréquenter les bars, les boîtes de nuit, les chambres d'hôtels, les places des fêtes pour jouir. Aussi avons-nous relevé la dimension « *spectaculiste* » des villes du corpus.

En revanche, la prolifération des hétérotopies du désir sexuel, particulièrement au sein de la ville tchakienne, nous a obligés de reconnaître qu'elle n'était pas encore tout à fait un

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 46.

³⁰⁶ Tonda, Joseph, *L'Impérialisme postcolonial*, op. cit., p. 33.

espace de l'affirmation radicale de la chair. Bien au contraire, celle-ci gardait quelque rapport avec la codification du désir, favorisant de ce fait, l'instauration du refoulement comme limite à ne pas dépasser dans les investissements libidinaux. C'est alors que nous avons décrit la transformation de la ville en une Cité obscène, correspondant quant à elle au règne de la transgression de toutes les limites. Cette nouvelle dimension prise par la ville et ce, à cause des profanations obscènes actantielles, a fait émerger sur la scène publique les sexualités souterraines inhérentes aux bas-fonds du désir et aux désirs des bas-fonds. En remplacement des valeurs de cet ancien monde détruit de l'intérieur par la violence de l'imaginaire de l'obscène, s'érige majestueuse la Cité obscène en tant qu'espace de visibilité du corps-sexe pornographique. C'est pourquoi elle se présente, dans les œuvres de Sony Labou Tansi et de Sami Tchack, comme un univers de la licence sexuelle. Cette nouvelle cité est un monde configuré autour d'un socius sexuel déterritorialisé, lequel permet à la chair, d'entretenir de manière continue une « *relation [obsessionnelle] avec le dehors*³⁰⁷ ».

Avant de clore notre propos, il est primordial de dégager l'importance du *grotesque de l'obscène* dans la configuration spatiale de la Cité obscène.

La libéralisation du désir dans les textes est ce qui fonde la poétique de l'intempérance chez Sony Labou Tansi et Sami Tchak. Cet imaginaire littéraire est lié à l'expansion du *libéralisme sexuel postcolonial* qui lui-même résulte de la globalisation du capitalisme néolibéral. C'est alors que la Cité obscène se présente comme le lieu supposé de favoriser l'épanchement sans limites du désir. Cela explique pourquoi cette cité est travaillée par des fantasmes qui induisent le tout-voir et le tout-montrer. Il s'agit d'un monde caractérisé par l'agressivité des images pornographiques du corps-sexe copulant sans aucune pudeur sur la place publique.

Au demeurant, chez Sony Labou Tansi, l'image de la Cité obscène vient révéler la régression des personnages à cause de la montée des pulsions individuelles. C'est ce que corrobore la mise en garde formulée par Dadou à la fin de *L'Anté-peuple* quand il réitère que « *si la vie cesse d'être sacrée, la matière, toute la matière ne sera plus qu'une sourde folie*³⁰⁸ ». En effet, la Cité obscène sonyenne « *s'en tient à un laisser-faire pulsionnel pour l'organisation sociale*³⁰⁹ ». Ce monde fatalement déchu refuse « *de brider la pulsion pour accéder à une économie du désir*³¹⁰ », il est selon le mot de Patrice Yengo le domaine d'une espèce de « *peuple hanté*³¹¹ ». Du reste, c'est bien « *cette folie [qui] est ce contre quoi tout le monde*

³⁰⁷ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-œdipe*, op. cit., p. 7.

³⁰⁸ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, op. cit., p. 210.

³⁰⁹ Dufour, Dany-Robert, *Le Divin Marché*, op. cit., p. 377.

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ Yengo, Patrice, « Sony Labou Tansi : *L'Anté-peuple* ou le peuple hanté », in *Continents manuscrits*. Article mis en ligne le 15 mars 2015. Consulté le 26 mars 2020 sur l'URL : <http://journals.openedition.org/coma/520> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/coma.520>.

*lutte. C'est elle qui imprègne de sa surréalité tous les personnages, les événements, [les lieux] et l'histoire même qui, pour le coup, compte peu*³¹² ». Au fond, Sony Labou Tansi montre que la libéralisation sans concession du désir individuel ne peut que déboucher « *sur une crise d'identité autodestructrice*³¹³ ». Parvenue au seuil de toutes les limites du possible, elle laisse éclater comme ultime signe de la déréliction probante du vivant, le triomphe chez les personnages des passions du crime. Par le truchement du grotesque de la déréliction, l'œuvre sonyenne décrit avec une verve d'inspiration kafkaïenne³¹⁴ les conséquences dommageables d'une existence basée sur l'intempérance charnelle. Celle-ci remet brutalement en cause le symbolisme de chair qui se trouve ravalée, pour le coup, au rang de viande, comme en témoigne le passage suivant des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* :

*Pendant un long moment le père regarda les morceaux sans savoir s'il fallait ou non les bénir. Il était hypnotisé par le spectacle de la viande de l'homme mêlée à celle de la vache et n'arrivait pas à savoir combien de fois il convenait de se signer devant une telle monstruosité pour capter la miséricorde du Seigneur. Cette profondeur du cru humain lui donnait une cuite : cuite de viande, cuite de sang, cuite de cette forte odeur de la chair. Ce silence ! Le silence hautain de la chair tuée*³¹⁵.

Voici, pour finir, le sort réservé à la chair humaine dans un univers qui n'a guère cure d'assurer la gouvernance de ses pulsions. Ainsi, la Cité obscène rappelle la situation anté-sociale d'un monde à l'état de nature. Ce monde ne connaît d'autres lois que celles faisant l'apologie du triomphe sans limite des passions. Cette démonstration littéraire des ravages qui sont occasionnés par le désir « *incastré* » correspond, à ce que Sony Labou Tansi lui-même nommait, la mort symbolique du vivant dans « *une époque où l'homme est plus que jamais résolu à tuer la vie*³¹⁶ ». La stratégie poursuivie par l'écrivain dans et par ses textes vise à susciter chez le lecteur un certain vertige « *engageant* » afin que ce dernier puisse en être affecté par « *l'absurdité de l'absurde*³¹⁷ » qui correspond, avons-nous dit, à la mort grotesque de la vie.

En revanche, chez Sami Tchak, l'avènement de la Cité obscène est quelque chose de relativement positif pour ses actants. En effet, elle figure la création d'un « *espace où le désir peut s'épanouir librement*³¹⁸ ». Dans ces conditions, la Cité obscène tchakienne n'est pas loin

³¹² *Ibid.*

³¹³ Gauchet, Marcel, *La Condition politique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 29.

³¹⁴ Nous faisons allusion à la transformation que connaît Gregor Sansa dans *La Métamorphose* de Kafka. Cette régression grotesque du personnage ressemble à celles qu'on a décrit chez Sony Labou Tansi. Certes, les personnages sonyens ne se transforment pas en insecte, néanmoins l'intempérance sexuelle dont ils font montre dégrade considérablement leur identité humaine au point d'être transformés en de véritables monstres de la chair. Ce qui, tout comme Gregor Samsa, les place dans le registre de l'hybridité actantielle.

³¹⁵ Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *op. cit.*, p. 45-46.

³¹⁶ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *op. cit.*, p. 9.

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ *Queer Ultra Violence : Bash Back ! Anthology*, État-Unis, Ardent Press, 2011. Cité par Ausina, Anne-Julie, *Performer la femme sauvage, entre chienne et louve : itinéraire d'une lectrice de Virginie*

de ressembler à une véritable utopie sociale qui figure la situation d'un monde idéal caractérisé par la licence totale. Ainsi, les exhibitions publiques du coït permettent-elles aux personnages de s'approprier, par le biais de leur corps-sexe obscène, l'espace public en tant que lieu par excellence de l'existence symbolique. Cette déterritorialisation transgressive de l'intime allant du milieu clos vers l'espace ouvert induit la monstration des désirs sexuels refoulés sur la place du réel symbolique. Ce faisant, le corps est perçu comme le vecteur de la volonté. C'est lui qui, à l'évidence, « imprime » la seule vérité tangible de leur *être-au-monde*. La Cité obscène correspond dans ce cas de figure à une société sans tabous où la visibilité de la chair devient l'événement caractérisant le réel quotidien des individus. Il est bon de saisir le grotesque de l'obscène dans la poétique tchakienne comme un cheminement obligatoire, de l'ordre d'une initiation, qui permet aux personnages d'envisager leur devenir citoyen.

C'est pourquoi le corps-sexe « *dans son irruption voluptueuse* » sur la scène publique symbolise la manifestation d'une « *désobéissance civile à l'anatomie imposée ; il induit métaphoriquement une nouvelle socialité, une nouvelle démesure*³¹⁹ ». La Cité obscène tchakienne n'est pas le contraire de la cité officielle mais traduit simplement l'état d'une société qui transgresse ses propres limites afin d'ouvrir de nouveaux possibles. Elle est la figuration d'une utopie sociale qui module l'image vers laquelle la cité devrait tendre. L'exhibition de la chair favorise la reconquête radicale de l'espace ainsi que son réinvestissement pour un autre « habiter » corporel. Cette image de la société basée sur la monstration du désir correspond, au sens bataillien, au monde de l'hétérogène. Le recours à l'obscénité est une stratégie qui permet aux actants de sublimer leur individuation afin de pouvoir obtenir la « *possibilité de jouir 'ici et maintenant' d'un espace reterritorialisé*³²⁰ ». Le fait est que, chez Sami Tchak, la jouissance de la chair va de pair avec la jouissance de l'espace. C'est ce qui justifie toutes les transgressions spatiales qu'opère le corps-sexe des personnages dans son élan de jouissance souveraine.

Dès lors, la Cité obscène marque le retour sur la scène officielle de tous ces corps « étrangers » qui étaient relégués à la marge de la société et contraints d'investir les lieux hétérotopiques. Pour ce faire, dans une exigence de devenir soi-même, les héros tchakiens placent leur corps du côté de la démesure. Ainsi les personnages parviennent à faire éclater les vanes rigides des tabous sociaux, mettant le corps social à son tour du côté de l'instable. C'est que la société peut pleinement augmenter ses possibilités à se réinvestir en matière d'expérimentation libidinale. Par ailleurs, la seule possibilité dont disposait les individus dans

Despentes et de Clarissa Pinkola Estés, 2014, p. 229. Thèse consultée en ligne le 27 mars 2020 à 11 :12 sur <https://core.ac.uk/download/pdf/46815829.pdf>.

³¹⁹ Bruckner, Pascal, et Finkielkraut, Alain, *Le Nouveau désordre amoureux*, op. cit., p. 204.

³²⁰ Ausina, Anne-Julie, *Performer la femme sauvage, entre chienne et louve*, op. cit., p. 229.

leur volonté d'accéder à la socialité de l'hétérogénéité charnelle était de recourir à l'intempérance. C'est pourquoi les créatures tchakiennes mêlent transgressions corporelles et sublimation de soi dans leur quête d'une existence corporelle autre. Par ces transgressions, les actants cherchent à sublimer la vie sensorielle, celle-ci étant une condition primordiale à la « [re]conquête de [sa] singularité [humaine]³²¹ ». Parce qu'elle favorise la monstration pornographique des corps-sexes des héros, cette Cité nouvelle donne une connotation positive aux impulsions du désir.

Pour permettre à la sexualité de jouer pleinement sa fonction consistant à interroger la vérité de l'être, les personnages tchakiens jugent fondamental de la déterritorialiser de l'univers fermé pour la reterritorialiser ensuite dans l'espace ouvert du dehors. Ils envisagent ainsi leur devenir citoyen en réinvestissant leur rapport au corps. Cette opération induisant la gouvernance de soi passe, selon l'expression de Foucault, par l'affirmation souveraine d'une sexualité excessivement « 'dénaturalisée' – jetée dans un espace vide où elle ne rencontre que la forme mince de la limite, et où elle n'a d'au-delà et de prolongement que dans la frénésie qui la rompt³²² ». Les fictions de Sami Tchak proposent une nouvelle échelle dans les usages des plaisirs, laquelle exige inévitablement une réorganisation radicale de l'espace. C'est ce à quoi travaillent ses actants par le canal des exhibitions de leur corps-sexe. Pour ces derniers, tout ce qui est dicible doit pouvoir être montré sur la scène publique en tant que lieu du réel symbolique. À cet égard, il faut voir dans cet imaginaire littéraire faisant l'apologie du triomphe du corps-sexe l'actualisation grotesque de l'imagerie du corps refoulé. Celui-ci devient l'expression d'un processus d'individuation qui entend définir les corps humains comme « machines désirantes³²³ ».

Cependant, les romanciers de notre corpus ne se sont pas le moins du monde contentés de décrire la libération du sexuel. Ils sont parvenus à investir par le biais de l'écriture l'élan du désir sexuel porté à sa limite. Cette précision n'est pas sans faire écho aux propos de Michel Foucault, lequel énonce l'originalité de la sexualité moderne :

Nous n'avons pas libéré la sexualité, mais nous l'avons, exactement, portée à la limite : limite de notre conscience, puisqu'elle dicte finalement la seule lecture possible, pour notre conscience, de notre inconscience ; limite de la loi, puisqu'elle apparaît comme le seul contenu absolument universel de l'interdit ; limite de notre langage : elle dessine la ligne d'écume de ce qu'il peut tout juste atteindre sur le sable du silence. Ce n'est donc pas par elle que nous communiquons avec le monde ordonnée et heureusement profane des animaux ; elle est plutôt scissure : non pas autour de nous pour nous isoler ou nous désigner, mais pour tracer la limite en nous et nous dessiner nous-même comme limite³²⁴.

³²¹ Le Brun, Annie, *Sade, op. cit.*, p. 233.

³²² Foucault, Michel, « Préface à la transgression », in *Dites et écrits, op. cit.*, p. 233.

³²³ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-œdipe, op. cit.*, p. 8.

³²⁴ Foucault, Michel, « Préface à la transgression », in *Dites et écrits, op. cit.*, pp. 233-234.

La sexualité représente l'espace dans et sur lequel l'existence humaine se construit une relation singulière avec le phénomène de la limite. Elle est la boussole universelle qui permet au corps social mais aussi au corps individuel de se confronter avec les frontières de l'être. C'est justement à cet endroit que s'expérimente l'expérience des franchissements et que s'élaborent les jeux de transgression. C'est pourquoi le désir, ou si l'on veut l'excitation, se présente comme le lieu du biopouvoir. Parce que c'est sur ce terrain mouvant, instable, que sourde la vérité de l'être. Cependant, c'est aussi dans les interstices de ces investissements libidinaux, là où se vit ce que Bataille appelle « *l'expérience intérieure*³²⁵ », que l'être humain découvre médusé la banalité même de l'existence. Car c'est bien au seuil de l'expérience de la limite sensorielle que la conscience appréhende « *le vide de ce franchissement où elle défaille et fait défaut. En ce sens, l'expérience intérieure est toute entière expérience de l'impossible (l'impossible étant ce dont ont fait l'expérience et ce qui la constitue)*³²⁶ ».

Cette synthèse nous permet d'annoncer les réflexions que nous allons proposer au cours du dernier chapitre de notre thèse. L'objectif principal qui va retenir notre attention consistera à étudier les enjeux de la poétique de l'intempérance dans l'élaboration actantielle du devenir citoyen. Il s'agira d'une certaine façon d'analyser la vie intérieure des personnages. Mieux, nous allons autant que faire se peut, relever les différentes postures philosophiques et/ou idéologiques convoquées par les romanciers en vue de figurer la montée et l'entrée en citoyenneté de leurs créatures.

À cet effet, Sony Labou Tansi enjoint à ses personnages de vivre à côté du corps afin de mieux le contrôler et de réguler son trop-plein pulsionnel. Ce n'est qu'à cette condition que l'individu peut prétendre à l'humanité véritable. Celle-ci doit impliquer, selon le vocabulaire de Foucault, la « *gouvernance de soi et des autres*³²⁷ ». En revanche, Sami Tchak, dans une exigence nietzschéenne, encourage ses actants à vivre avec leur corps et pour leur corps, parce que ce dernier est le seul principe qui structure la vérité de l'être. Vivre avec son corps suppose l'expression d'une expérience de soi qui passe par la reconnaissance du désir jusqu'au seuil de toutes les transgressions charnelles. C'est pourquoi, dans sa poétique, Sami Tchak conçoit le corps comme le vecteur radical de la volonté. Être vivant pour le romancier togolais, c'est d'abord pouvoir dire un grand « Oui » au désir qui lui-même est la traduction la plus aboutie du grand « Oui » à la vie formulée par Nietzsche.

³²⁵ Bataille, Georges, *L'Érotisme*, op. cit., p. 45 : « *L'expérience intérieure de l'homme est donnée dans l'instant où, brisant la chrysalide, il a conscience de se déchirer lui-même, non la résistance opposée du dehors. Le dépassement de la conscience objective, que bornaient les parois de la chrysalide, est lié à ce renversement.* »

³²⁶ Foucault, Michel, « Préface à la transgression », in *Dits et écrits*, op. cit., p. 235.

³²⁷ Foucault, Michel, *La Gouvernance de soi et des autres*, op. cit.

Chapitre II.

Le Libéralisme sexuel postcolonial : enjeux et figurations du corps intempérant

Mais les mœurs [s'écrit Delbène], qu'est-ce que les mœurs ? J'ose vous le demander. On appelle ainsi, ce me semble, le genre de conduite des individus d'une nation entre eux et avec les autres. Or ces mœurs, vous en conviendrez, doivent être basées sur le bonheur individuel ; si elles n'assurent pas ce bonheur, elles sont ridicules ; si elles y nuisent, elles sont atroces, et une nation sage doit travailler sur-le-champ à la prompte réforme de ces mœurs dès qu'elles ne servent plus au bonheur général [...].

Sade, Juliette ou les prospérités du vice.

Ce dernier chapitre se destine à aborder la poétique de l'intempérance en œuvre dans les textes de notre corpus. Celle-ci transparaît sous la forme d'une matrice idéologique visant à proposer, au sens foucauldien du terme, un « *foyer d'expérience*¹ » sensoriel. Cette structuration actantielle de l'expérience de soi inhérente au rapport au corps paraît, comme nous le verrons, susceptible de constituer une éthique des comportements à partir du phénomène littéraire de la démesure sexuelle. Dans cette perspective analytique, nous projetons de ressortir la singularité des points de vue partagés par chacun des auteurs au sujet de l'usage des plaisirs. Il s'agit précisément, par rapport à la poétique de l'intempérance, de relever les arguments « favorables » ou « défavorables » à celle-ci proposés par Sony Labou Tansi et Sami Tchak, en vue de dégager l'idéal d'un mode d'existence sensorielle émanant de leurs personnages. À dire vrai, cette éthique romanesque des comportements s'avère, à plusieurs égards, essentielle à la constitution d'une certaine éthique de la gouvernance de soi.

Ainsi, tout au long des pages qui vont suivre, il sera question d'envisager la démesure sexuelle des actants dans l'usage des plaisirs comme la première source d'établissement d'un savoir pragmatique sur soi-même, lequel entérine la gouvernance de soi décrite par les romanciers comme une condition *sine qua non* d'accès à la subjectivité. On a constaté que Sony Labou Tansi et Sami Tchak accordaient la prééminence de leurs conceptions littéraires au sujet de l'intempérance sexuelle à une catégorie de protagonistes présentées sous les traits

¹ Foucault, Michel, *Le Gouvernement de soi et des autres, Cours au Collège de France, 1982-1983*, Paris, Seuil/Gallimard, 2008, p. 5.

romanesques de *l'érotomane postcolonial*², lequel en raison de sa frénésie sensorielle, est susceptible de porter, au sens où l'entend Xavier Garnier, la mention de « *personnage-figure*³ ». Au demeurant, cette sexualité dont raffole l'actant érotomane, parce qu'elle manifeste une force éminemment pulsionnelle, constitue l'indice visible à partir duquel les œuvres du corpus envisagent de problématiser la question portant sur les débordements sexuels, perçue comme le principal phénomène qui encadre l'usage des plaisirs. Aussi, d'entrée de jeu, convient-il d'apporter quelques précisions importantes concernant la détermination narrative de *la figure de l'érotomane postcolonial* représentée sous les traits de l'intempérant. Nous suivrons, pour ce faire, les considérations énoncées par Xavier Garnier dans *L'Éclat de la figure* au sujet de la structuration sémiologique du personnage de roman.

Dans ses réflexions portant sur le phénomène de « *l'antipersonnage* » en tant que principe postulant la négation, voire l'envers radical du personnage, Garnier, par le truchement de sa théorie basée sur la notion de « *figure* », entreprend de débusquer au sein de la trame du récit ce qu'il qualifie de « *faux personnages* ». L'auteur envisage la manifestation actantielle à partir de deux logiques concurrentielles qui lui permettent de démêler le « vrai » du « faux » au sujet de la détermination sémiologique du personnage de roman. En effet, dans un monde romanesque habité par des protagonistes qui, grâce à leur conscience, nous personnifient plus ou moins, s'activent également des figures, lesquelles paraissent emprunter le masque du personnage. Cependant, ces dernières n'ont rien à voir avec le personnage, c'est pourquoi, souvent, elles ne représentent à proprement parler personne, étant donné qu'elles ne possèdent aucune intériorité, voire aucune profondeur. Cela étant dit, Xavier Garnier fait valoir que le « *personnage-personne* », qui est un principe sémiologique doté d'une conscience, est en réalité un phénomène textuel autour duquel se construit la représentation romanesque. Celle-ci est perçue comme le prolongement des valeurs d'humanité encensée par la société. C'est pourquoi le personnage de roman authentique, dans sa construction diégétique, est toujours « *investi de données psychologiques, sociologiques, culturelles, morales*⁴ ». C'est parce que le personnage-personne peut incarner l'effet d'une conscience dans sa médiation dynamique avec le tissu social que le lecteur parvient aisément à s'identifier à lui durant l'acte

² Sous cette appellation de *l'érotomane postcolonial*, nous voulons désigner la figure de l'obsédé sexuel qui est une catégorie actantielle traversant de manière considérable la littérature africaine postcoloniale. Souvent iconoclaste, voire mentalement altéré, ce dernier vit la sexualité comme une force éminemment instinctuelle qui finit par menacer la stabilité des liens sociaux. C'est en cela qu'il est un personnage profondément subversif et résolument transgressif dans son rapport au corps, au désir, au plaisir, à la loi, à la morale et, en dernière instance, dans ses rapports problématiques avec le monde homogène. Il est, au sens bataillien du terme, l'être même de l'hétérogène qu'aucun code moral ne vient plus arraisonner. (Sur les notions d'homogénéité et d'hétérogénéité, lire à ce sujet Georges Bataille, *La Valeur d'usage de Sade* [1970], Paris, Lignes, 2015.)

³ Garnier, Xavier, *L'Éclat de la figure. Étude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles, P.I.E. – Peter Lang, 2001.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

de lecture pour se structurer un horizon d'attente, au sens où l'entend Hans Robert Jauss⁵. En revanche, si l'on en croit Xavier Garnier, dans certains cas, on trouve dissimulé une sorte de faux-semblant derrière le vrai personnage : c'est alors qu'apparaît le *personnage-figure*. Ce dernier est en quelque sorte une « force » agissante qui produit dans la diégèse « *toute une série de distorsions, déformations, altérations qui vont fausser les schémas de représentations proposées par [le personnage-personne]*⁶ ». Il devient dès lors presque impossible pour un lecteur de s'investir dans le personnage-figure en raison du fait que celui-ci est fondamentalement « *apersonnel* ». C'est bien dans cette perspective que l'universitaire français établit que la « *figure doit être envisagée comme une non-personne : on ne lui reconnaît aucune intériorité. On voit mal comment on pourrait s'identifier à un personnage qui est une extériorité*⁷ ». De ces développements, il ressort que loin d'être un principe totalement négatif, puisque présenté comme un « antipersonnage », la figure serait plutôt le support narratif « *d'une libération de forces nées loin du texte et de son lecteur, mais à l'œuvre dans le monde*⁸ ».

Ainsi, qu'il soit incarné par l'image du marginal solitaire, par celle du spectre, voire par celle de l'érotomane ou de l'aliéné, le paradigme du personnage-figure, par sa vacuité profonde, revêt l'imagerie de la monstruosité qui s'est réincarnée dans la modernité sous la forme humaine :

À l'époque moderne, il apparaît en effet que le « démon » n'est plus une créature extérieure à l'humanité menaçant celle-ci depuis son dehors. Il est devenu humain et apparaît de plus en plus sous les traits de l'individu. Celui-ci n'est dès lors plus craint pour les mêmes raisons [...], son champ de malignité s'est déplacé : de destructeur de l'ordre humain, il est devenu celui qui, de l'intérieur, bouscule les conventions sociales figées, le marginal qui conteste et transgresse un ordre public par trop frileux et conservateur. De vecteur de mort, il est devenu vecteur de changement social⁹.

C'est pourquoi l'existence du personnage-figure s'affirme dans le récit comme une force qui « *menace toujours de plonger le personnage dans l'inhumain*¹⁰ », pour mieux interpeller la société sur les dangers réels qui la guette – lesquels semblent ne plus provenir d'une source extérieure au monde, mais bien plutôt au sein de lui-même. Comme tels, les personnages-

⁵ Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 83-84 : « *Le rapport entre la littérature et le lecteur peut s'actualiser aussi bien dans le domaine éthique que dans celui de la sensibilité, en un appel à la réflexion morale comme en une incitation à la perception esthétique. L'œuvre littéraire nouvelle est reçue et jugée non seulement par contraste avec un arrière-plan d'autres formes artistiques, mais aussi par rapport à l'arrière-plan de l'expérience de la vie quotidienne.* »

⁶ Garnier, Xavier, *L'Éclat de la figure. Étude sur l'antipersonnage de roman*, op. cit., p. 13.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁹ Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, p. 146.

¹⁰ Garnier, Xavier, *L'Éclat de la figure. Étude sur l'antipersonnage de roman*, op. cit., p. 18.

figures structurent de manière dynamique la formulation des principes figuratifs et subversifs qui « ouvrent des brèches dans les univers littéraires par où le discours critique pourra s'infiltrer¹¹ ». C'est fort de ces considérations théoriques qu'il nous est apparu primordial de proposer la notion de la *figure de l'érotomane postcolonial*, afin de révéler la structuration narrative de la frénésie sexuelle dont fait montre l'intempérant, en tant que puissance actantielle promotrice d'un « Moi » sexuel fortement individualisé. Cette extrême dilution dans l'individualisme radical empêche, de la sorte, le personnage présenté sous les traits de l'érotomane, de s'intégrer dans un quelconque système social. Il est en cela, comme nous allons le voir dans le premier point de ce chapitre, un principe éminemment individuel. De manière générale, l'érotomane postcolonial décrit par les romanciers de notre corpus apparaît comme une force pulsionnelle déstructurante de la dynamique sociale. Il n'est pas, à proprement parler un personnage-personne, mais constitue une sorte de puissance subversive qui, par le truchement du grotesque corporel, entérine l'entrée de la société africaine postcoloniale dans une ère globale favorisant « l'auto-fondation de l'individu¹² ». Ces processus de subjectivation actantielle dans les textes de notre corpus se trouvent être profondément influencées par les valeurs amoureuses et sexuelles prônées par la culture libérale. Au demeurant, cette configuration singulière de l'imaginaire portant sur le triomphe de l'individu nous invite à reconnaître, chez Sony Labou Tansi et chez Sami Tchak et pour paraphraser une idée de Nietzsche¹³, que la littérature au-delà de sa vocation esthétique sert également à inventer des modes hétérogènes d'existence, voire des figurations de vie.

Dans cette perspective, nous projetons de ne nous intéresser qu'aux cas de quelques protagonistes majeurs, ainsi décrits dans leurs rapports problématiques avec la question de l'usage des plaisirs. Il s'agit d'envisager, à la suite des commentaires proposés par Rémi Astruc, le personnage romanesque comme support d'une « figure » qui ne saurait plus se référer concrètement à l'être humain, mais bien plus à une certaine conception idéale de celui-ci :

Pour comprendre en quoi la « figure » se distingue du personnage, il faut voir que celle-ci se détache du personnage à l'occasion de trois processus principaux de dégagement : du groupe social, de l'individualité, du lieu, processus qui conduisent au bout du compte à un dégagement de l'humain en général (désocialisation, désincarnation, délocalisation et donc déshumanisation). De fait, la figure fonctionne comme un principe d'aspiration de l'ensemble des déterminations humaines qui fondent l'identité : c'est pourquoi elle se tient dans une relation trouble au monde social, à l'individu et à l'espace¹⁴.

¹¹ *Ibid.*, p. 16.

¹² Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, op. cit., p. 172.

¹³ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 70. D'après Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Nietzsche disait que la philosophie invente des modes d'existence ou des possibilités de vie ».

¹⁴ Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, op. cit., p. 143-145.

Comme nous avons pu le constater, en raison de leurs frénésies sexuelles, les personnages intempérants décrits dans les œuvres de notre corpus, ne sauraient refléter la figure de l'humain telle qu'on peut la concevoir dans une société civile. En revanche, par le biais de leur consommation excessive des plaisirs corporels, ils incarnent une aspiration comportementale qui les conduit à vivre leur humanité d'une façon tout à fait singulière. De là provient le fait qu'ils constituent de véritables principes d'individuation romanesque. C'est pourquoi, fondamentalement, la figure de l'érotomane postcolonial qui rassemble, autour du paradigme de l'obsession sexuelle, les traits caractérolologiques de l'individu intempérant, « *n'est pas un type de personnage mais plutôt un antipersonnage dont on n'attend pas qu'il joue un rôle, mais qu'il remplisse une fonction énergétique*¹⁵ ». À cet égard, il ressort que les personnages dits intempérants, représentés sous les traits grotesques de l'érotomane postcolonial, sont en principe des montreurs, voire des présentateurs des modes sensoriels d'exister qui s'affirment comme des principes radicalement individuels. Ceux-ci semblent trouver leurs sources dans les nombreuses transformations en cours dans les sociétés dues au phénomène de la globalisation qui affecte le continent africain depuis le dernier quart du XX^e siècle et, qui ouvrent, *ipso facto*, les structures anthropologiques de l'imaginaire africain vers des logiques inédites de socialisation de type individualiste.

Au demeurant, on constate le surgissement de nouveaux modes d'existence dans les sociétés africaines postcoloniales, par l'effet soutenu des conséquences inhérentes à la planétarisation des valeurs culturelles néolibérales fondées sur « *une espèce d'évidence fantastique de la consommation et de l'abondance [...] et qui constitue une sorte de mutation fondamentale dans l'écologie de l'espèce humaine*¹⁶ ». C'est bien dans cette optique que nous envisageons d'étudier la question de la gouvernance de soi. Il est à préciser que les protagonistes intempérants en tant qu'agents énonciatifs du phénomène de la figure de l'érotomane postcolonial constituent, à maints égards, des principes actantiels rendant possible l'auto-fondation des personnages en tant qu'acteurs majeurs de leur propre individuation. Cette nouvelle éthique de la relation des personnages au corps, qui s'institue alors par l'entremise du sexuel, se trouve être essentielle à l'affirmation de l'idéal d'une existence sensorielle pouvant induire la détermination pragmatique d'une conscience de soi, au sens où l'entend Mikhaïl Bakhtine en parlant de « *la caractérolologie de la conscience de soi*¹⁷ » chez le héros dostoïevskien. En fin de compte cette réflexion vise à appréhender la manière singulière dont le personnage devrait se comporter dans sa relation au désir et aux plaisirs, de telle sorte qu'il puisse se constituer lui-même, *mutatis mutandis*, comme acteur

¹⁵ Garnier, Xavier, *L'Éclat de la figure. Étude sur l'antipersonnage de roman*, op. cit., p. 16.

¹⁶ Baudrillard, Jean, *La Société de consommation*, Paris, Denoël, 1970, p. 17.

¹⁷ Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 95.

principal de son individuation dans un monde romanesque où le quotidien ne se vit plus que sous le mode de la solitude existentielle.

L'hypothèse que nous voulons développer dans ce chapitre consiste à démontrer que le désir illimité du jour, qui définit la posture mentale du personnage intempérant représenté sous les traits de l'érotomane postcolonial, constitue une stratégie du grotesque sexuel employée par Sony Labou Tansi et Sami Tchak pour formaliser une certaine éthique de l'existence de soi par soi-même.

Pour mener à bien notre démonstration, il sera intéressant de se questionner au sujet de la déchéance radicale des personnages sonyens qui ne parviennent pas à lutter contre l'intempérance charnelle, comme s'il n'y avait, dans l'absolu, aucune perspective positive derrière cette disposition mentale. À cet effet, que leur reproche au juste Sony Labou Tansi et pourquoi loue-t-il systématiquement l'attitude de ceux qui semblent lutter farouchement contre leurs propres appétits charnels ? En fin de compte, la réponse à ces préoccupations épistémologiques aboutit, chez le romancier congolais, à la manifestation poétique du corps négatif présenté comme une entité dangereuse et méprisable. D'après cette conception somme toute platonicienne, le corps est appelé à être radicalement gouverné par la raison (ou l'esprit selon le vocabulaire sonyen). Du reste, cette gouvernance de soi par soi-même, à laquelle Sony Labou Tansi semble vivement inviter certains de ses personnages positifs¹⁸ à y souscrire, vise à permettre à l'individu tempérant, le seul présentant les traits psychologiques de l'homme « authentique », d'accéder enfin à « *la parfaite souveraineté de soi sur soi*¹⁹ ».

Selon une autre orientation, il s'agit de comprendre pourquoi Sami Tchak paraît prendre énormément de distance dans la représentation des rapports de ses créatures aux plaisirs corporels. C'est ainsi que l'on ne retrouve guère dans sa poétique de l'intempérance, de connotation moralisante ayant trait à l'usage des plaisirs. D'ailleurs il est, des deux auteurs qui nous intéressent, celui dont l'écriture sexuelle est la moins influencée par des stéréotypes relatifs aux comportements sexuels, voire aux orientations sexuelles et aux problématiques liées aux genres. La dimension de tolérance qui habite les œuvres du romancier togolais témoigne de l'évolution des mœurs au sein des sociétés postcoloniales dont il tente de rendre compte, lui qui écrit, selon la formule de Jean-Michel Devésa, « *avec la bibliothèque et la culture*²⁰ », pour révéler aux humains l'universel disposition à la transgression²¹. Cela étant,

¹⁸ Dans l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi se dégage une caractérologie actantielle qui donne lieu à une classification binaire, laquelle permet de distinguer d'un côté, les personnages présentés comme négatifs en raison de leur soumission servile au monde des passions, et de l'autre, les personnages positifs qui tentent de lutter contre leurs penchants charnels afin de garantir à la Cité un ordre civil à partir duquel pourra s'organiser la gestion efficiente de la vie de l'espèce humaine.

¹⁹ Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité II, L'usage des plaisirs*, op. cit., p. 43.

²⁰ Devésa, Jean-Michel, « De quel désir de (violence) *sadafricain* est-il le non ? », p. 8. Cet article est à paraître dans le cadre du Colloque International *Sadafricain* tenu en janvier 2020.

²¹ Tchak, Sami, *La Sexualité féminine en Afrique*, Coll. « Sexualité humaine », Paris, L'Harmattan, 1999, p. 216 : « *Dans toutes les sociétés, quelles que soient les époques, c'est donc ce qu'il y a de permanent*

en quoi consiste vraiment la gouvernance de soi chez Sami Tchak, et pourquoi ses actants ne vivent-ils pas leur relation au corps dans une dialectique adversative (corps vs raison) ? Dans cette perspective radicalement éthique, il va sans dire que la poétique tchakienne portant sur la problématique de l'usage des plaisirs induit l'actualisation d'une philosophie de l'existence fondée sur une vision positive du corps. Pour lui, la relation souveraine de l'individu à son corps, se faisant par le biais de la sexualité, devrait pouvoir conduire, comme nous allons le voir, à la manifestation sublimée de soi.

Au fond, aussi bien pour Sony Labou Tansi que pour Sami Tchak, il ressort que cette expérience sensorielle des personnages face à l'usage des plaisirs, phénomène que la Grèce Antique²² a conceptualisé à travers le paradigme des *aphrodisia*, incline dans le cadre de ce chapitre, à s'interroger sur la question des conditions d'accessibilité à l'être-soi des personnages. Celles-ci sont conçues comme une téléologie de la montée en citoyenneté des personnages, laquelle est tributaire de leur réalisation en qualité d'être autonome.

II.1. Le Libéralisme sexuel postcolonial : un principe d'individuation ?

Ce point aborde la structuration de la conscience de soi des actants intempérants, après que ceux-ci ont mené une existence charnelle entièrement fondée sur la consommation démesurée des plaisirs sensoriels. Au seuil des transgressions de toutes les limites en matière d'investissement libidinal, les héros de notre corpus découvrent, non moins médusés que, dans la chair, il n'y a la possibilité d'aucune transcendance leur permettant d'accéder véritablement à l'autre. Ainsi, ayant presque renoncé à différer leurs désirs compulsifs du jouir, les personnages intempérants font l'expérience douloureuse de la rencontre avec un « Moi » sexuel narcissique, qui s'érige comme l'agrégat pulsionnel d'un principe individuel. C'est alors que, sous l'effet de la violence inhérente à cette sexualité incontrôlée et profondément obscène du point de vue de son aspiration à tout dévoiler, à tout dévorer, les protagonistes plongent en quelque sorte, pour paraphraser le titre d'un ouvrage de Lipovetsky, dans une « ère du vide²³ » existentiel qui vient, de ce fait, compromettre la relation à soi et à l'autre. Cette vacuité qui

dans le domaine sexuel, l'un de ses invariants : la transgression. Quelle que soit la nature de la liberté dont on peut jouir sur le plan sexuel, le normatif devient toujours contrainte. Les individus transgressent alors pour élargir encore plus leur marge de liberté. »

²² Foucault, Miche, *Histoire de la sexualité II, L'usage des plaisirs*, op. cit., p. 60 : « La question éthique qui est posée n'est pas : quels désirs ? quels actes ? quels plaisirs ? Mais : avec quelle force est-on porté 'par les plaisirs et les désirs' ? L'ontologie à laquelle se réfère cette éthique du comportement sexuel n'est pas, au moins dans sa forme générale, une ontologie du manque et du désir ; ce n'est pas celle d'une nature fixe la norme des actes ; c'est celle d'une force qui lie entre eux actes, plaisirs et désirs. C'est ce rapport dynamique qui constitue ce que l'on pourrait appeler le grain de l'expérience éthique des *aphrodisia*. »

²³ Lipovetsky, Gilles, *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.

habite les intempérants de notre corpus travaille également à ruiner l'enthousiasme qui semblait les illuminer autour d'une liturgie du plaisir sensoriel, lequel a structuré les fondements d'un imaginaire de la liberté sexuelle en postcolonie. Cet arrière-plan culturel a formalisé la téléologie d'un certain bonheur charnel dans l'investissement dévotionnel du corps par le biais de la sexualité libéralisée.

En effet, le triomphe de ce « Moi » sexuel narcissique, en fonction duquel les actants intempérants paraissent se déterminer, les condamne à prendre douloureusement conscience qu'ils sont des êtres voués à la solitude. En ce sens, tout au long de leurs trajectoires diégétiques, ces derniers rencontreraient-ils un nombre élevé de corps-sexes et en jouiraient-ils allègrement, ils demeureraient des individus piégés dans l'abîme indépassable de leur propre substance. À cet égard, ils ne parviennent plus à s'intégrer dans aucune société, obligés qu'ils sont d'errer dans des identités corporelles « *sans personne*²⁴ », parce que le « Moi » sexuel narcissique qui les définit ne reconnaît que le rapport à soi comme seul principe d'individuation. C'est la raison pour laquelle, dans les textes, tous ces personnages intempérants à la libido incontrôlée vivent comme des fantômes. Ils sont, du reste, transparents les uns par rapport aux autres et ne paraissent se rencontrer que sur l'espace d'un imaginaire libidinal « apersonnel » constitué par le « Moi » sexuel narcissique qui encadre les usages des plaisirs au sein de la *Cité obscène*. À ce propos, toute leur existence, parce qu'elle est fondamentalement chevillée à la jouissance illimitée de la chair, échoue sans cesse à favoriser la rencontre avec l'autre.

Pour comprendre l'enjeu et l'importance de ce point, il faut peut-être procéder à un bref rappel au sujet de la configuration sexuelle au sein de la *Cité obscène*, telle qu'elle a été analysée au cours du chapitre précédent. Nous avons montré que la société textuelle en œuvre dans notre corpus était en quelque sorte un prolongement littéraire des sociétés globalisées postcoloniales qui ont hérité des structures imaginaires du monde de la consommation dont Baudrillard nous a richement décrit les ressorts anthropologiques. Il en est ainsi ressorti que, par « *le Mythe du Plaisir qui l'enveloppe*²⁵ », le libéralisme sexuel postcolonial décrit par Sony Labou Tansi et Sami Tchak paraît ériger la matière corporelle comme un « *objet de salut*²⁶ » pour leurs créatures, lesquelles sont visiblement hantées par la frénésie du jouir.

Au regard de ces considérations, nous voulons maintenant aborder les désillusions ainsi que les impasses que cache ce mythe de l'intempérance, notamment dans son projet de garantir le bonheur sensoriel et d'assigner à celle-ci de constituer le but principal d'une existence authentique. Cette critique se fera à partir des constats que les personnages

²⁴ Agamben, Giorgio, *Nudités*, Paris, Payot & Rivages, 2012, p. 69.

²⁵ Baudrillard, Jean, *La Société de consommation*, *op. cit.*, p. 200.

²⁶ *Ibid.*, p. 200.

établissent eux-mêmes au seuil de leurs expériences fondées sur l'usage démesurée des plaisirs charnels.

L'œuvre romanesque de Sami Tchak paraît singulièrement promouvoir ce « Moi » sexuel narcissique. Il s'y présente comme une puissance pulsionnelle ouvrant inéluctablement les protagonistes à la conscience de soi, laquelle est vissée au vertige de la solitude. Cependant, la découverte de cette solitude extrême est vécue par les individus intempérants comme une expérience profondément déstabilisante. Ceux-ci découvrent non sans déception qu'ils sont livrés à eux-mêmes, malgré le simulacre de bonheur qu'ils ont cru obtenir avec et dans la chair, au point d'en multiplier l'expérience, à perdre force, toutes les occasions pouvant leur procurer la jouissance corporelle. C'est dans cette optique que le personnage Djibril Nawo dans *Filles de Mexico* s'attache à Deliz Gamboa, une femme mondaine aux mœurs sexuelles libérées, en vue de s'octroyer un supplément d'être. Mais il est très vite confronté à sa propre solitude, malgré sa naïve volonté de s'inspirer de la vie branchée de celle qui « *avait dévoré, selon sa propre expression, la vie par tous les trous de son corps et de son esprit, [et qui] s'était volontairement conduite jusque dans les bas-fonds les plus fangeux, dans le monde de l'alcool [...] des orgies avec des hommes*²⁷ ». Au fond, Djibril Nawo qui s'est toujours évertué à trouver « *l'éternité dans des instants, de très brefs instants*²⁸ », réalise qu'il est un être singulièrement seul. De là tire son origine ce fort sentiment de frustration qui finit inmanquablement par l'habiter :

*Mais il était frustré de devoir se balader souvent seul, il était frustré que Deliz ne soit pas celle qu'il avait cru qu'elle était au moment où il l'avait rencontrée à Mexico, c'est-à-dire la femme qui prenait la vie à bras-le-corps, qui se promenait ouverte à toutes les propositions, qui semblait n'avoir de contraintes qu'à l'égard de sa chair. Même si elle se donnait toutes les peines pour lui faire découvrir ce que Bogotá avait de moins visible, il ne parvenait pas à se défaire de ce sentiment de frustration. C'est ce qu'il lui dit un soir, alors qu'elle était revenue à la maison relativement tôt, à vingt et une heures. Elle le prit dans ses bras. Oh, mon chou, petit frère chéri, la vie dans une grande ville moderne, la vie, que veux-tu ? Elle ne se laisse pas vivre, c'est elle qui nous use*²⁹.

Djibril Nawo projette de faire l'expérience de soi à partir de la frénésie sensorielle que promet la ville avec tout son cortège de valeurs intempérantes, lesquelles favorisent l'apologie du corps en tant qu'objet de consommation. Le personnage paraît profondément frustré du fait que sa quête de lui-même ne se réalise pas à partir de son être-là, c'est-à-dire son corps, de son intériorité, mais bien plutôt en fonction des valeurs et des imaginaires sexuels encensés par la ville en matière d'usage des plaisirs. Or l'investissement libidinal érigé par la ville, et par le biais duquel les héros intempérants configurent leurs relations au corps, est fondé sur un

²⁷ Tchak, Sami, *Filles de Mexico*, Paris, Mercure de France, 2008, p. 95.

²⁸ *Ibid.*, p. 112.

²⁹ *Ibid.*, p. 103.

« Moi » sexuel narcissique qui ne permet pas la rencontre avec autrui puisqu'il « se [fonde] sur la possibilité de n'avoir plus à reconnaître l'irréductible existence de l'autre³⁰ ».

À bien y réfléchir, on peut concevoir que cette solitude dont souffrent les personnages tchakiens soit à lire en relation avec les conséquences de l'individualisme prôné par les sociétés de consommation globales. Leur configuration idéologique voudrait qu'en leur sein se révèle le plus fructueusement possible l'individu libéré de toutes contraintes sociales et morales, pour atteindre le plus grand bonheur dans l'assouvissement de ses passions. Cependant, paradoxalement, c'est aussi dans ces mêmes sociétés que l'on voit triompher ce que Gilles Lipovetsky nomme « *l'indifférence pure*³¹ », laquelle définit la situation existentielle de l'homme moderne hanté par l'angoisse « *du rien*³² » au milieu de ses profusions de jouissances matérielles. C'est apparemment la même logique qui est en œuvre dans les fictions de Sami Tchak où l'intégralité de ses récits ont pour cadre spatial majeur les grandes métropoles globalisées avec leurs cultures amoureuses et sexuelle libéralisées. Ce faisant, travaillés par la hantise du jouir, les conteurs diégétiques tchakiens s'aperçoivent que les valeurs érotiques auxquelles ils souscrivent s'appliquent à les transformer en de véritables ogres sexuels, tout en les plongeant dans un flottement existentiel qui révèle la dimension absurde de leur monde.

Au bout du compte, le « Moi » sexuel narcissique qu'adoptent les individus intempérants dans leurs usages des plaisirs constitue le paradigme qui assure leur déshumanisation tout en les ravalant au rang de corps-sexe. Dans un même temps, le corps-sexe par où émerge la monstruosité sexuelle est un phénomène grotesque qui permet à ce principe individuel, dissimulé derrière le masque du personnage, de révéler pleinement toute l'inhumanité que la société tend à refouler dans le but de donner une image positive de ce mythe basé sur la démesure sexuelle. Face à ces considérations, on assiste alors au triomphe, dans les textes, d'un type d'individus torturés par la prise de conscience de sa vacuité. Celui-ci se présente comme l'image d'un être « *seul face à lui-même, c'est-à-dire face à tout ce qui le constitue, donc également face à sa propre barbarie*³³ ». À dire vrai, la littérature de Sami Tchak, en plaçant l'éveil de la conscience de soi de ses personnages dans la solitude extrême, problématise la question du but de l'existence, voire celle de la finalité de la vie. Cette affirmation se confirme à travers la réplique de Deliz dans le passage précédemment cité lorsqu'elle répond de la manière suivante, pour rassurer Djibril Nawo en proie à de frustrations incessantes : « [...] *la vie, que veux-tu ? Elle ne se laisse pas vivre, c'est elle qui nous use.* » Cette réplique présente la vie comme un phénomène qui résiste à toute tentative

³⁰ Dufour, Dany-Robert, *Le Divin Marché. La révolution culturelle libérale*, Paris, Denoël, 2007, p. 101.

³¹ Lipovetsky, Gilles, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, op. cit., p. 49.

³² *Ibid.*

³³ Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, op. cit., p. 149.

d'apprivoisement. La structuration grammaticale de la phrase ci-dessus le révèle. En effet, dans l'énoncé « *Elle ne se laisse pas vivre* », le pronom sujet « *Elle* », anaphorique qui renvoie à la vie symbolise l'effort des personnages qui s'emploient à vouloir la dompter pour au moins lui conférer une finalité. Cependant, il s'opère comme un net basculement dans le segment juxtaposé suivant : « *c'est elle qui nous use* ». Ainsi, le sujet « *Elle* » devient le principal agent de l'action. Le « *nous* » inclusif qui désigne l'ensemble des personnages, y compris le lecteur, déchoit au rang d'objet, s'avouant vaincu et « *usé* » à force de s'obstiner à vouloir dompter la vie. On peut dire de la vie, telle qu'elle est vécue par les actants tchakiens, qu'elle constitue un flux constamment en mouvement et qui toujours s'échappe, sans ne jamais se laisser apprivoiser par une quelconque volonté qui voudrait la fixer définitivement.

Cette interprétation, pour qu'elle révèle toute son intelligibilité et sa cohérence, doit être rattachée à la société du texte dont elle tente d'expliquer la structuration de l'imaginaire. Ainsi que nous l'avons démontré, la *Cité obscène* dans les romans de notre corpus apparaît fondée sur l'exhibition de la nudité du corps et sur les expositions publiques des scènes de copulation. De fait, celle-ci promeut une socialité qui a érigé l'impératif de la jouissance sensorielle comme une condition privilégiée d'accès au bonheur, lequel serait supposément offert aux personnages dans la consommation démesurée des plaisirs. Dès lors, tous les individus intempérants mus par cette quête du bonheur, en tant qu'elle constitue pour eux le véritable but de l'existence, n'ont qu'à se laisser guider par le « dieu-plaisir » qui est un paradigme autour duquel se configure une nouvelle liturgie de la consommation charnelle. Au demeurant, avec la prolifération du phénomène de l'intempérance qui infléchit le réel existentiel des actants dans une imagerie de la corporéité sexualisée, triomphe une espèce de poétique de la fatalité qui ne fait que révéler le caractère absurde du monde dans lequel évolue les créatures des auteurs de notre corpus. C'est que souscrivant aux logiques libidinales du « Moi » sexuel narcissique que la *Cité obscène* institue comme principe d'un individualisme radical, les personnages basculent dans le règne du « *vécu apparent*³⁴ » et de la chosification de soi, tout en se pensant comme des corps-sexes destinés à mettre en programme les valeurs sexuelles libérales promues par le monde de l'intempérance.

De fait, on constate que la conscience de soi du personnage chez Sami Tchak précède toujours son implication dans la dynamique de l'existence sociale. Autrement dit, avant même que le héros ne décide de vivre en fonction des mœurs sexuelles que la *Cité obscène* lui impose, il est déjà conscient et persuadé que l'univers dans lequel il se meut est, malgré sa prétention à engendrer un certain bonheur, un monde qui ne donne que des jouissances instrumentalisées susceptibles d'offrir des identités sexuelles idéologiquement aliénantes. Vivre dans ces conditions ne peut que se solder par une impasse qui accentue la banalité de

³⁴ Debord, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 2018, p. 55.

l'existence, laquelle s'actualise chez les personnages par un fort sentiment d'absurdité et de frustration. On comprend pourquoi le personnage-narrateur de *Place des fêtes*, dès l'*incipit* du roman, met en garde le lecteur à propos du langage grotesque qu'il entend opter pour nous conter l'absurdité de leur « *Putain de vies*³⁵ » dans un monde qui n'offre plus aucune perspective à ses habitants :

*Des vies sans horizon, quand on les raconte, parce qu'elles ressemblent à la goutte d'eau stridente, elles aussi finissent par vous envahir la tête, par vous agacer et par vous laisser avant de vous rendre fou. Je m'excuse, je ne le fais pas exprès, c'est la vie qui veut ça. C'est la vie elle-même qui est tordue, qui veut que ça soit tordu, agaçant, affolant et même lassant. C'est la vie elle-même qui veut que rien ne soit vraiment cohérent. Oui, mon dire, il sera lui aussi tordu comme la vie que je dis. Je tenais à vous le préciser, c'est pour ça. La vie, ce n'est pas forcément de la poésie, ce n'est pas forcément la belle prose. C'est quand même aussi beaucoup de merde au creux d'une fête*³⁶.

Le personnage-narrateur de Sami Tchak s'emploie à informer le lecteur, dans un souci de transparence et de loyauté, qu'aucun savoir sur quoi que ce soit ne sera obtenu de lui en le suivant dans ses expériences sexuelles tout au long de l'œuvre. La vérité de ce dire qui, d'emblée, désillusionne le lecteur entrant dans l'univers romanesque tchakien avec ses *a priori* culturels, en vue de leur trouver des correspondances, constitue une « torture » infligée à son endroit. En effet, si ce dernier ressort du livre avec la certitude d'avoir compris quelque chose, c'est la preuve qu'il n'aura alors rien compris du tout, à moins qu'il ne se défasse de ses connaissances pour penser le sens de l'œuvre à partir du lieu même où le texte devient un « *degré zéro* » du sens. Car le langage grotesque qui sert de support narratif à l'énonciation de ces espèces de « *vie* » qui refusent toute assignation à la cohérence exige d'appréhender l'existence des personnages à travers la dimension absurde qu'ils paraissent assigner à leurs expériences sensorielles. Le fait est que, avec cette mise en garde de la part du narrateur sur sa volonté d'aliéner l'acte même de lecture, ne favorisant la possibilité d'aucun horizon d'attente, cet agencement exige, ainsi que nous allons le démontrer au cours du troisième point, la naissance d'un nouveau type de lecteur pour le roman africain postcolonial.

Pour l'heure, contentons-nous plutôt de comprendre comment se fonde la structuration de la conscience de soi chez les actants de Sami Tchak qui, bien que conscients de la dimension banale et absurde de leur existence, du reste décrit par eux-mêmes comme étant des « *vies sans horizon* », se révèlent être de véritables promoteurs de l'apologie de la jouissance effrénée. Se pose ainsi la question des motivations qui conduisent les héros tchakiens à s'embarquer dans cette socialité fondée sur le monisme de la jouissance corporelle, au point de transgresser toutes les limites en matière d'usage des plaisirs,

³⁵ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, *op. cit.*, p. 9.

³⁶ *Ibid.*, p. 10.

nonobstant le fait qu'ils savent d'avance que la société ne va leur offrir que des « *Putain de vies* » moribondes.

D'emblée, à cette préoccupation majeure, il faut retenir que la principale raison qui pousse les protagonistes intempérants de Sami Tchak à s'identifier au « Moi » sexuel narcissique érigé par la *Cité obscène* repose sur la volonté d'expérimenter leur humanité jusque dans ses laideurs, en vue de découvrir les fondements empiriques susceptibles de définir la singularité de leur être. C'est dans cette perspective qu'au soir de leur existence, foncièrement rattachée à l'impératif du jouir, les intempérants tchakiens réalisent que la culture amoureuse que leur offre la société pour s'affirmer sexuellement ne mène qu'à l'aporie. De fait, même lorsque le personnage se pense comme un obsédé sexuel en raison de son rapport démesuré aux plaisirs corporels, ce dernier prend toujours conscience que la chair, malgré le simulacre de bonheur sensoriel qu'il promet, n'est en fin de compte, qu'un « *trou au fond duquel tu finis par te retrouver en face de ta propre solitude*³⁷ ». Ces constats implacables sont bien ceux du personnage-narrateur de *Place des fêtes*. Celui-ci découvre, pour reprendre sa propre expression, que la vie de sa « *putain de maman* » qu'il admirait tant, n'échappe pas plus à la béance de l'existence, malgré tous les simulacres de bonheur qu'elle a pu exhiber par le biais de ses mœurs sexuelles entièrement orientées vers la satisfaction de ses désirs :

Maintenant, plus personne pour la baiser. Son corps avait fini de servir, terminé. On n'aurait même pas dit que maman avait eu autant d'amants. Aucun d'eux ne se souvenait d'elle. Tous la conjuguait au plus-que-parfait ou au passé antérieur, ou pire, la multipliait par zéro. Or, mon ex-prof de math [...] qui avait sauté maman et mes deux frangines, après m'avoir baisé sur la bouche dans l'élan émotif, eh bien [...] selon mon défunt ex-prof de math donc, quand on multiplie une personne par zéro, c'est aussi comme un nombre, ça donne le même résultat : zéro. Maman était devenue un cul puissance zéro après avoir été tout ce qu'elle voulait au moment où même les gosses sans papiers lui triturait ses gros seins avant même de plonger dans son derrière aussi spacieux que les jardins du château de Versailles. Bizarrement, comme maman n'avait plus un corps qui attirait les hommes, je me rendis compte qu'elle ne me disait plus rien à moi non plus. Je m'efforçais de voir en elle une mère ; non, je n'arrivais à voir qu'une femme qui me fit naguère des effets pavloviens, mais ne me disait plus rien maintenant [...] Dans le cerveau de mon corps intime, maman était morte, la pauvre chienne abandonnée !³⁸

Cet extrait s'avère particulièrement fécond pour ce qui est de la perception des éléments sur lesquels se fonde l'éveil du personnage à la conscience de soi. Il correspond au moment de la chute des masques sociaux. Pour ce faire, il importe tout d'abord de s'intéresser à l'examen du champ lexical de la décrépitude physique. Celui-ci va nous aider à saisir la structuration du but de la vie dans le monde des intempérants. D'emblée, le parcours sexuel de cette femme est configuré autour d'un rythme binaire, lequel permet d'appréhender la phase ascendante

³⁷ *Ibid.*, p. 275.

³⁸ *Ibid.*, p. 287-288.

de sa vie sensorielle symbolisée par la captation foisonnante d'amants qui « *lui triturèrent ses gros seins* ». Cette phase a pour corollaire le corps jeune hypersexualisé. Celui-ci est formalisé dans le monde des intempérants comme le signe tangible qui cristallise toutes les aspirations des personnages masculins. Ce motif du corps sexualisé influence leur volonté de consommer les plaisirs sensoriels de manière démesurée. Puis, nous avons la phase descendante qui correspond au tarissement drastique du nombre de ces mêmes soupirants dû à l'enlaidissement du corps par la vieillesse. En effet, le vieillissement annihile la valeur-sexe que la société inscrit sur le corps des individus pour leur faire intégrer le monde de la *Cité obscène* marqué au sceau de la prodigalité charnelle.

L'emploi de l'énoncé « *plus personne pour la baiser* » suggère que la vie de cette grande jouisseuse était fondamentalement conditionnée par l'impératif du coït. De plus, le verbe à l'infinitif « *servir* », dans la phrase au passé composé, « *son corps avait fini de servir* », souligne une logique instrumentale du corps du fait de sa réduction littérale à la dimension d'objet consommable. Dans le monde intempérant tchakien, l'on peut sans distinction consommer sexuellement le corps comme l'on consomme une pomme : tous les deux sont soumis à une même logique d'asservissement à la valeur capitaliste. Ce faisant, l'aliénation du personnage dans la célébration des plaisirs s'actualise avec l'imaginaire libidinal que dispense le « Moi » sexuel narcissique prôné par la *Cité obscène*. Celui-ci entérine « l'ustensialisation » de la chair. Ainsi, plutôt que d'être un symbole de l'autonomie du sujet, ce *socius* sexuel libéralisé n'est plus en réalité qu'une force individualiste qui entraîne la néantisation de soi. Cette configuration s'explique dans une certaine mesure par la dimension phénoménologique du corps-sujet laquelle est annulée pour ne laisser triompher que le seul corps-objet. Celui-ci s'impose comme le paradigme assurant l'alimentation du mythe de la jouissance intempérante. Dans ces conditions, le corps-sexe des personnages ne favorise plus dans son élan pourtant porté vers l'autre que le rapport à soi. Cette disposition explique l'échec de l'instauration de tout processus induisant l'individuation dans les rapports intersubjectifs des actants. C'est pourquoi, chez Sami Tchak, on jouit seul pour brutalement mourir seul.

Cela explique aussi pourquoi la solitude se présente comme le paradigme à partir duquel les personnages saisissent la révélation d'eux-mêmes affleurant à travers la précarité de leur être. En effet, l'intempérance charnelle qui structure la configuration des commerces amoureux ne favorise pas l'affirmation de la dimension du corps-sujet évoquée par Maurice Merleau-Ponty³⁹. L'altérité sexuelle n'est qu'une pure face⁴⁰ stérile, voire un prétexte pour ramener le sujet désirant à sa réalité corporelle dont la finalité consiste à théâtraliser la

³⁹ Allusion faite à Merleau-Ponty, Maurice, *L'Invisible et le visible*, Coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1964.

⁴⁰ Se référer à Lévinas, Emmanuel, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, Paris, Le livre de poche, 1990, p. 221.

jouissance démesurée. Le paradigme du corps-sexe qui assure la configuration de cette sociabilité devient une sorte de prison charnelle qui enferme les personnages dans une existence où l'intempérance corporelle s'impose d'ailleurs comme leur unique destin.

Et pourtant, à première vue, le nomadisme sexuel que favorise le « Moi » sexuel narcissique en œuvre dans l'œuvre de Sami Tchak s'avère nécessaire pour la libération des corps soumis à la *potestas* du pouvoir postcolonial, celui-ci disposant du droit de jouissance absolu sur les individus, d'où son aspiration sordide au *plus-de-jouir* et à l'usage disproportionné de la violence. En effet, le fantasme presque névrotique, qui anime ce pouvoir éminemment masculin⁴¹ à vouloir s'accaparer de la matière corporelle et, en premier lieu celle des femmes et des enfants⁴², constitue le fond d'un imaginaire sexuel par lequel il « *s'efforce d'exercer un contrôle définitif sur la puissance de la vie*⁴³ ». Ajoutons que ce refus de reconnaître la double acception phénoménologique du corps de l'autre dont se rend coupable la *postestas* postcoloniale se traduit, avant toute considération, par la négation de cet Autre en tant que sujet désirant. Dès lors que l'altérité est ravalée dans le règne de la « *choséité* » radicale, c'est toute sa dimension sensorielle et fondamentalement son rapport à soi qui s'en trouvent de la sorte annihilée. À cet égard, on est en droit d'apprécier l'implacable satire que trousse le personnage-narrateur de *Place des fêtes* à l'endroit de son *pater familias* qui représente ces traditions patriarcales du pouvoir sexuel en postcolonie. Celui-ci est mû par une volonté phallique d'administrer le « *corps intime*⁴⁴ » des femmes, pour mieux les asservir à ses propres plaisirs égoïstes. Cependant, vu que la domination des femmes est littéralement « logée » dans l'allégeance qu'elles doivent vouer à l'égard des mœurs sexuelles patriarcales, lesquelles exigent d'elles de ne pas trop aimer la chair et d'être des épouses fidèles quand les hommes et/ou les maris ne le sont pas toujours, le fils indigent⁴⁵ entrevoit la libération sociale

⁴¹ Lire à ce sujet Mbembe, Achille, *De la postcolonie. Essai sur l'imaginaire politique dans l'Afrique contemporaine*, Coll. « Les Afriques », Paris, Karthala, [2000] 2019.

⁴² Nous renvoyant le lecteur à l'article de Devésa, Jean-Michel, « La Souffrance des enfants de la (post)colonie », in Devésa, Jean-Michel (dir.), *Carnet africain*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2020.

⁴³ Mbembe, Achille, *De la postcolonie. Essai sur l'imaginaire politique dans l'Afrique contemporaine*, *op. cit.*, p. XXVII.

⁴⁴ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁵ Si on s'en tient à la chronique troussée par Jean-Michel Devésa dans son article portant sur la souffrance des enfants dans le roman postcolonial en français, il faut bien admettre que le sentiment général d'« incastrabilité » qui se dégage dans le discours littéraire des enfants de la postcolonie est inhérent à la situation historique du continent. Celui-ci a vu ses structures anthropologiques basculées dans une modernité marquée par l'invasion et le triomphe du capitalisme occidental. Cette situation a fini par générer une culture sous tension qui exacerbe les conflits symboliques d'identification ; entre d'une part les pères résolument décidés à sauvegarder les privilèges que leur confère un pouvoir phallogratique et patriarcal moribond, et d'autre part l'affirmation de la volonté de puissance du « Moi » des enfants, lesquels condamnent sans ménagement la violence dont ils sont victimes eux de leurs mamans et eux de la part de pères devenus des bourreaux. Au regard de ce qui précède, l'universitaire français pense que les violentes tragédies qui ont émaillé l'histoire contemporaine du continent, et dont le personnage de l'enfant se fait la voix au sein du roman postcolonial en tant que témoin direct de ces inhumanités, constituent la preuve tangible que « *l'Afrique a mal à ses hommes* ». Ainsi, pour Devésa,

des femmes à travers le libre essor de leurs passions charnelles. C'est dans cette optique que le personnage-narrateur est emmené à récuser farouchement l'égoïsme de son paternel qui voudrait que sa compagne cultive à son égard soumission et fidélité, au prétexte de paraître digne des traditions sexuelles africaines. Ainsi, poursuivant sa transvaluation des dogmes phallogratiques qui interdisent aux femmes les jouissances pour lesquelles les hommes ne reconnaissent qu'à eux-mêmes le droit de les assouvir, le fils célèbre le nomadisme sexuel féminin à travers les licences de la mère. Cela pour en moquer le caractère sacré et intangible qui constitue l'épine dorsale des imaginaires phallogratiques africains :

*Elle commente les prestations du partenaire, elle le flatte, elle le juge, elle n'est pas comme un bout de bois mort qui s'ouvre en silence pour recevoir en silence. Non, maman ta soumise, elle sait dire : « Oui ! Oui, mon sauvage ! Oui, c'est bon ! Oui, je suis aux anges ! Oui, je suis heureuse ! »
Maman, elle baise comme au cinéma. Maman, elle baise comme une actrice, comme une héroïne. C'est ça ta villageoise traditionnelle, ta femme qui sait tailler des pipes d'enfer et qui aime que les hommes lui passent la langue à la surface et au fond de sa plaie bénie des mouches et des dieux. C'est ça ta villageoise différente des femmes modernes des villes qui, selon toi, seraient des chiennes en chaleur et des éhontées⁴⁶.*

Avec ce propos provocateur, le fils entend remettre en cause la légitimité des discours et des imaginaires sexuels produits par les conceptions phallogratiques africaines. Ainsi, privilégiant l'approche facile et rassurante du sentimentalisme au détriment de la réflexion rationnelle, pour évoquer les problématiques sexuelles, ces garants de la pudibonderie nègre confortent leur proximité avec la pensée prélogique énoncée par le « raciologue » Lévy-Bruhl. En effet, convaincus du caractère sacré et atemporel de ses vérités mythologiques au sujet de la sexualité, le patriarcat africain conteste toutes tentatives visant à falsifier, au sens poppérien du terme, les énoncés traditionnels relatif à la problématique sexuelle. Ainsi, en moralisant la nature des débats autour de ces questions, tout en taxant spontanément d'immorales les pratiques charnelles qui contreviennent à son idéal de culture amoureuse, la doxa phallogratique africaine pérennise l'ignorance. Ce faisant, elle empêche les individus

il est nécessaire et possible pour l'intelligentsia africaine et afrodescendante d'avoir une emprise sur ce réel qui s'obstine à cheminer avec la tragédie, afin d'agir véritablement sur lui et contre lui. Pour y parvenir il devient plus qu'urgent de faire « bégayer », au sens deleuzien du terme, certains atavismes tapis dans l'imaginaire du monde noir, lequel fonctionne comme un dispositif bon à fabriquer « l'émoi » et le « sentimentalisme » là où la réflexion rigoureuse s'impose pour appréhender le fonctionnement des phénomènes. Au demeurant, n'en déplaise à Léopold Sédar Senghor qui croyait que la raison ne pouvait être qu'une exclusivité hellène et l'émotion celle de la négritude, il faut s'armer de beaucoup d'intelligence et de responsabilité politique pour éradiquer et prévenir les tragédies qui menacent la désintégration de l'être africain. Et le roman postcolonial structure bel et bien cette figuration à travers le personnage de l'enfant. Aussi, pour abonder dans le même sens, il convient de rappeler que « *la représentation de l'enfance est emblématique de l'impasse dans laquelle enferme la primauté donnée à la sensibilité au détriment de l'intellection, un émerveillement convenu faisant écran à l'élucidation des rapports cimentant les groupes et structurant les individus* », Devésa, Jean-Michel, « La Souffrance des enfants de la (post)colonie », in *Carnet africain*, op. cit., p. 67.

⁴⁶ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 64.

d'accéder à la connaissance d'eux-mêmes par l'observation rigoureuse de leur être englué dans la quotidienneté des fluctuations historiques et des faits sociaux. Cette *potestas* nègre est sans cesse plongée dans l'illusion rassurante de contrôler les affects féminins car les femmes doivent impérativement se conformer aux respects des codes qui cimentent la sexualité vouée à la reproduction encensée par le patriarcat. Cependant, à force d'être soumises historiquement à une telle police libidinale, les invasions religieuses islamo-occidentales aidant, ces femmes ont fini par devenir elles-mêmes les gardiennes farouches des valeurs sexuelles du patriarcat négro-africain.

C'est ainsi que leur complicité revendiquée et assumée avec le pouvoir phallocratique de leurs bourreaux rend ardue toute analyse de ces phénomènes sexuels en postcolonie. Sami Tchak a mené une enquête au sujet des discours sur la sexualité féminine. Le résultat de ses recherches révèle la nécessité de nuancer les affirmations portant sur la supposée soumission sexuelle des femmes au sein du couple africain. Les faits recueillis par le sociologue togolais montrent que dans la majorité des cas certaines femmes transgressent et rusent avec les codes matrimoniaux phallocratiques en vue d'affirmer l'intangible autonomie de leur être. Dans cette optique, elles vont jusqu'à simuler la douleur et même parfois le plaisir lors des ébats amoureux, au point de dompter la fameuse virilité nègre, et de rendre presque inopérant le patriarcat africain :

Dissimulées, simulatrices, elles ne sont pas moins actives. Soumises dans l'intimité à l'homme, elles ne sont pas dominées par celui-ci. Au contraire, elles le tiennent dans leurs mains. Il dépend de leurs flatteries et craint leur ironie. Elles peuvent le flatter pour mieux le conditionner à s'attacher à elles ou ridiculiser les symboles de sa fierté pour détruire sa trop grande assurance, son orgueil de mâle. Elles ont une force qui vient de l'endroit localisé de leur faiblesse : leur organe génital n'est pas en proie à autant d'incertitude que celui de l'homme. En effet, alors que les hommes ont ou craignent d'avoir des faiblesses inopportunes, les femmes peuvent toujours faire l'amour même sans le vouloir [...] les femmes tiennent un pouvoir symbolique contre les hommes⁴⁷.

Loin de paraître péremptoire et clivant, l'énoncé de ces faits suggère que le discours des hommes sur la sexualité féminine est erroné et stéréotypé. Plutôt que de pérorer incessamment sur le corps féminin ainsi que son rapport au plaisir, les hommes gagneraient à s'interroger avec humilité sur leur propre sexualité. Ainsi ils pourraient constater, par exemple, comme le dit si bien Virginie Despentes dans *Les Jolies choses*, que pour les femmes, « *ça marche toujours... Elles ne passent pas leur temps, inquiètes, avec leur machin à se demander s'il peut grossir et s'extasier s'il est raide*⁴⁸ ». À cet égard, on peut affirmer sans ambages que ce fantasme qu'ont les hommes à vouloir administrer aux femmes de

⁴⁷ Tchak, Sami, *La Sexualité féminine en Afrique*, Coll. « Sexualité humaine », Paris, L'Harmattan, 1999, p. 156-157.

⁴⁸ Despentes, Virginie, *Les Jolies choses*, Paris, Le Livre de Poche, [1998] 2016, p. 197-198.

redoutables « *giffles intérieures* » n'est qu'une véritable fantasmagorie. Étant donné que le pouvoir symbolique ne se trouve pas en réalité là où on prétend qu'il est, c'est-à-dire au niveau du « [p]énis idéal et idéalisé⁴⁹ », mais bien cependant dans le vagin, lequel est à dessein astreint au silence. Au fond, derrière cette ridicule naïveté masculine, se terre ce refoulement presque atavique qui hante l'imaginaire masculin, lequel consiste à éviter de se confronter avec la vérité de leur sexualité : les hommes ne s'intéressent au corps des femmes que comme un dérivatif, pour ne pas mettre le leur en question ; et s'ils ne sont pas prolixes sur leur intimité c'est parce que s'y jouent de considérables enjeux de pouvoir et de domination. Ils savent cependant que le pouvoir symbolique n'a pas pour demeure « l'univers testiculaire » ni la verge mais bien le « souverain vagin ». C'est pourquoi, dans sa fonctionnalité pragmatique, le discours masculin au sujet de la sexualité féminine et de la masculine ne peut être qu'un discours de la ruse et du faux-semblant. Par voie de conséquence, les hommes se servent du mythe de la virilité comme d'un prétexte pour se donner bonne conscience, plutôt que d'affronter la réalité afin de pacifier leur commerce avec l'altérité féminine.

De toute évidence, les propos du personnage-narrateur mentionnés dans le segment extrait de *Place des fêtes* précédemment cité raillent l'égoïsme et l'irresponsabilité du père, lequel persiste à s'arc-bouter dans le monde de ces croyances pour asseoir sa conception de l'excellence féminine. Ces croyances, rappelons-le, nient radicalement l'affirmation de l'être féminin en tant que sujet désirant. Au demeurant, la démarche entreprise par le personnage-narrateur de Sami Tchak martèle l'exigence de refonder au sein des sociétés africaines postcoloniales les mœurs et la structuration de la vie intime afin de favoriser l'expression efficiente des libertés individuelles.

En ce sens, le segment narratif qu'on vient d'évoquer souligne le déploiement du corps intime féminin, lequel se meut à travers deux spatialités qui s'opposent au sujet de la structure des valeurs amoureuses qu'elles prônent.

Dans un premier temps, nous avons l'univers du village représenté comme le lieu imaginaire où triomphe la virilité en tant que symbole de la mise en scène du patriarcat africain. En effet, dans le monde villageois qui se trouve figurer par l'Afrique traditionnelle ; la femme est sujette à une sexualité de la castration qui l'enjoint de réprimer la manifestation de ses passions lors des ébats amoureux, cela afin de sauvegarder la toute-puissance du « Moi » sexuel masculin. Ainsi, la comparaison de la femme en milieu traditionnel en une espèce de « *bout de bois mort* » culturellement sevré pour « *s'ouvrir en silence* » et « *pour recevoir en silence* » illustre parfaitement la volonté du patriarcat africain de gouverner le corps féminin, en l'obligeant à cultiver le silence sur les sensations et les plaisirs charnels. Nous sommes là en présence de l'image la plus probante de la *potestas* exerçant sa domination phallogratique

⁴⁹ Durrmeyer, Lucie, « Et changer de plaisir ! », in André, Jacques (dir), *La Féminité autrement*, Paris, PUF, 1999, p. 57.

sur le corps féminin. Pour ces raisons, cette femme dite traditionnelle figurée à travers le discours du père doit constamment intérioriser l'idée selon laquelle son vagin n'est qu'un orifice servant à satisfaire les plaisirs « naturels » du mari et ses projets de procréation. D'ailleurs, l'emploi anaphorique de « c'est ça » dans l'extrait de texte analysé, chargé d'une forte connotation péjorative, a valeur de charge contre l'aberration et l'absurdité du projet civilisationnel patriarcal.

Dans un second temps, nous sommes confrontés à l'image dévergondée de la femme dite moderne que l'on retrouve dans les villes globalisées. Du reste, cette représentation amoralisée de la féminité menace le patriarcat africain dans son projet de pérennisation de ses avantages libidinaux. En effet, dégagées de toutes les aberrations des préjugés sexuels traditionnels qui leur enjoignent d'être pudiques et soumises à leur mari, les femmes se conforment plutôt aux valeurs amoureuses néolibérales inhérentes à la transformation des sociétés postcoloniales sous l'effet de la planétarisation du capitalisme occidental. C'est dans ce « cadre » que le personnage-narrateur de *Place des fêtes* révèle que sa maman « baise comme au cinéma » et qu'elle « sait tailler des pipes d'enfer ». Le cinéma est décrit comme un dispositif global qui façonne les mentalités et module de nouveaux comportements sexuels, du fait des imaginaires pornographiques diffusés sur les écrans globaux. Cette configuration sociétale permet de mettre en évidence, au sein du texte tchakien, toute la violence de l'imaginaire économique « biosexuel » néolibéral qui instrumentalise la chair et qui, sous les effets fascinants de la valeur capitaliste, dépossède les individus d'eux-mêmes, les transformant au passage en de véritables esclaves du jouir. C'est alors qu'on voit émerger dans la fiction tchakienne l'image des corps-sexes a-personnes (qui ne sont pas des personnes, mais des figures au sens de Xavier Garnier), produits pour alimenter un empire global englué dans ses projets de jouissances « spectaculaires » illimitées. Ce qui témoigne chez Sami Tchak d'une dialectique de la fascination et de la répulsion autour de la matière corporelle. Avec cette représentation manichéenne de la chair, le texte tchakien pose la nécessité pour le sujet désirant, face à la violence de la nouvelle culture amoureuse néolibérale qui travaille les usages du corps en postcolonie, d'apprendre à gouverner par lui-même les ressorts de sa vie intime, afin d'accéder, selon la grande formule de Nietzsche, au statut souverain « [d]'individu autonome supramora⁵⁰ ». Ainsi cette philosophie préconisant la gestion de soi par soi-même se fonde-t-elle sur un constat général opéré par les œuvres tchakiennes de notre corpus : le libéralisme sexuel postcolonial qui s'est imposé comme un dispositif culturel servant à fabriquer les imaginaires ayant trait aux usages des plaisirs a précipité les nouvelles sociétés globalisées dans une ère inédite où la matière charnelle tend à intégrer la mécanique des objets de consommation. On ne peut pas faire l'économie de cette

⁵⁰ Nietzsche, Friedrich, *Généalogie de la morale*, Paris, GF Flammarion, 1996, p. 69.

sorte de solitude profonde caractérisant la vie des personnages intempérants nonobstant le choix qu'ils ont fait de servir le « dieu-plaisir » érigé par la *Cité obscène* comme unique téléologie de l'être. D'où l'enjeu de cette philosophie romanesque tchakienne qui, par le truchement de ses créatures diégétiques, suggère aux individus envisageant de faire de leur existence une aventure de connaissance et d'expérimentation sensorielle de se tourner d'abord vers leur corporéité afin de construire une éthique de la rencontre sublimée.

Il s'ensuit que la vision du patriarcat africain s'accommodant que ses supposées valeurs pudibondes soient essentialistes, compte tenu de la spécificité de son anthropologie culturelle, vole en éclat car la conscience culturelle de l'être humain découle du produit des contingences historiques qui la travaillent. Ainsi, en désacralisant l'image symbolique de la mère traditionnelle, le fils renverse l'ordre des valeurs en faisant triompher l'image globale de la mère postcoloniale qui peut être tout à la fois une procréatrice, une « pute », voire une hédoniste intempérante. Ce qui ressort ici d'essentiel, c'est le fait que l'énoncé du fils suggère que derrière les symboles il y a d'abord et fondamentalement des personnes. Celles-ci sont mues par une logique de besoins hétérogènes, à commencer par leur besoin de plaisir sexuel. Nier cette évidence en se réfugiant derrière la parade de la tradition viole l'ontologie de chaque humain. Aussi le conteur diégétique de Sami Tchak conçoit-il la libération du corps intime féminin à partir des obscénités sexuelles auxquelles il s'adonne avec ses partenaires. Ce qui équivaut à une opposition radicale à la culture amoureuse à caractère pudibond que prônent les systèmes patriarcaux africains, lesquelles exercent sur les femmes un certain despotisme sexuel en les empêchant d'expérimenter toutes leurs passions charnelles. Pour ce narrateur affranchi, comme l'avait déjà théorisé Dolmancé dans *La Philosophie dans le boudoir* de Sade, il faut saccager le rigorisme de la morale sexuelle qui réprimande l'infidélité, laquelle est perçue comme un vice exécrationnel par « *la moralité des mœurs*⁵¹ ». D'après lui, il vaut mieux une société observant une égale tolérance vis-à-vis de la fidélité et de l'infidélité pour permettre à l'ensemble des citoyens qui adorent les licences charnelles de goûter à toutes les lubricités. En effet, chaque individu devrait en principe être libre d'user de son corps comme bon lui semble. C'est de ce point de vue que le personnage-narrateur de *Place des fêtes* s'interroge : « *je ne suis pas contre l'infidélité. Au contraire ! Que deviendrait la vie si tous les hommes et toutes les femmes devenaient fidèles ? La fidélité n'est pas un idéal, c'est une bêtise*⁵². » Le personnage ne conteste pas la fidélité en tant que valeur du particulier mais bien plutôt la tyrannie qui se trouve dans l'attitude du patriarcat africain dans son obsession pour la fidélité féminine, au mépris de l'expression des intérêts individuels de la femme. C'est la raison pour laquelle la majorité des actants tchakiens s'applique, à travers l'aspiration de leurs désirs personnels, à vivre dans une société où il est possible de s'affirmer en tant que sujet désirant.

⁵¹ Nietzsche, Friedrich, *Généalogie de la morale*, op. cit., p. 69.

⁵² Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 72.

Or ce monde accordant aux individus un droit égal à la jouissance sensorielle, le libéralisme postcolonial travaille à le rendre effectif. À tous égards, l'idéal de ce projet civilisationnel « supramoral », pour reprendre le mot de Nietzsche, s'actualise dans les romans de notre corpus sous la forme de la *Cité obscène*, en tant que celle-ci structure la figuration d'un monde utopique marqué par l'hétérogénéité sexuelle.

Néanmoins, la nouvelle société globale postcoloniale, comme nous l'avons affirmé plus haut, n'est pas exempte de toute critique. Certes, au sein de celle-ci les individus peuvent s'adonner à toutes les licences et à toutes les transgressions charnelles, il n'en demeure pas moins qu'elle reste un monde dans lequel l'intempérance sexuelle confine à la dépossession de soi. On serait même tenté de dire, dans une acception deleuzienne, que le libéralisme postcolonial a déterritorialisé le corps traditionnel soumis aux violences du patriarcat africain pour le reterritorier dans la valeur qui finit, tout autant, par annexer ce corps libéré à la violence exercée par le capitalisme global. Cette nouvelle forme de sociabilité sexuelle travaille à inscrire sur ces corps déterritorialisés le fantasme de la performance extrême véhiculé dans et par les logiques pornographiques néolibérales.

C'est la raison pour laquelle au sein de la société de consommation tchakienne pullulent toujours des corps jeunes et hypersexualisés prêts à remplacer sans ménagement les corps flétris par le vieillissement. Cette sorte de mécanisation des plaisirs au sein de la *Cité obscène* vise à permettre au système de jouissance global de ne pas s'arrêter de fonctionner. Car ce mythe de l'intempérance fondé sur l'image d'une sexualité libéralisée produisant le plaisir absolu doit être alimenté par des corps jeunes. Ceux-ci symbolisent la transformation des sujets en des automates sexuels. Ils ne sont célébrés par la société que parce qu'ils accomplissent cette unique phénoménalité consistant à jouir ou faire jouir. Ainsi, face à cette logique de la jouissance sensorielle instrumentée, les corps ne sont pas libres. Au demeurant, les personnages tchakiens ne peuvent guère concevoir la pragmatique de leur être corporel sans se conformer à la vision globale portant sur la consommation des plaisirs. En effet, les intempérants et les intempérantes doivent sans cesse disposer d'une multitude de corps-sexes consommables pour apaiser leurs effrénés besoins charnels. Ainsi, autour du libéralisme sexuel postcolonial en œuvre dans la fiction tchakienne, émerge une logique du biopouvoir qui s'accapare la chair des actants pour instituer une certaine vision homogène de la corporéité sexuelle, laquelle se trouve soumise à l'impératif d'une jouissance somptuaire. Celle-ci est appelée à figurer le triomphe dans l'imaginaire érotique textuel des êtres perçus comme de simples accessoires au service d'une sexualité promettant la plus grande euphorie sensorielle. Une telle réflexion n'est pas sans résonance avec les processus de globalisation des « *sujets néolibéraux*⁵³ » évoqués par Achille Mbembe. En effet, ces sociétés globales de

⁵³ Mbembe, Achille, *Brutalisme*, Paris, La Découverte, 2020, p. 128.

plus en plus travaillées par des imaginaires liés à la « technosexualité » font concomitamment évoluer les hommes et les femmes dans une même connivence libidinale avec les « *machines sexuelles*⁵⁴ ». L'objectif de cette sociabilité fondée sur la mécanisation de la jouissance sensorielle vise à faire séjourner l'être des individus néolibéraux « *dans les fosses de l'extase*⁵⁵ ». Ce rapprochement avec la pensée mbembienne permet de souligner, à travers le mythe du plaisir illimité, des similitudes « *d'objectification*⁵⁶ » avec la société textuelle tchakienne. La configuration imaginaire du « Moi » sexuel narcissique en œuvre dans la *Cité obscène* chez Sami Tchak fait écho aux propos d'Achille Mbembe, lesquels interrogent le sort sexuel du vivant à l'ère où triomphe « *le système fantasmagorique du techno-capital*⁵⁷ » dans son ingénieuse capacité à fabriquer de nouveaux accessoires érotiques. Bien que ceux-ci favorisent l'augmentation des possibilités humaines d'expérimentation de l'intime, ce trafic technologique « *des signifiants sexuels*⁵⁸ » précipite le vivant dans une relation objectale avec les produits de sa propre invention.

Cet état de fait nous permet de comprendre la logique sexuelle en sein de la *Cité obscène* qui fait que le corps des actants ne sert qu'à jouir ou à faire jouir. C'est pourquoi, à propos de sa mère, le personnage-narrateur souligne son impossibilité de faire « signe » aux yeux de ses amants, du moment où elle est « *devenue un cul puissance zéro* », c'est-à-dire une femme qui a perdu son capital symbolique de séduction. Cette caractérisation tient au fait qu'elle n'est perçue par les autres que sous la forme d'un corps-objet doté de valeurs sexuelles appelées à combler les appétits charnels des hommes. Du fait qu'elle constitue le but principal de la vitalité même du corps et de son usage, cette consommation condamne l'existence des protagonistes à se ruiner dans une sexualité qui confine à une véritable néantisation de soi dans la jouissance. Du reste, cette instrumentation finit par ravalier les individus aux rangs de simples choses consommables et compromet toute subjectivation. C'est exactement ce qui arrive à la mère du narrateur qui « *se curait le vagin avec du solubacter pour le garder toujours propre et serré*⁵⁹ », dans l'optique de mieux combler les besoins de jouissance des autres sans toutefois penser à elle-même. À dire vrai, tous ces hommes qui lui tournaient autour, telles des abeilles allant butiner à la source du « divin plaisir », ne la désiraient que sous la forme d'une poupée sexuelle, laquelle n'existait que par son apparence formellement et fortement sexualisée.

Cependant, maintenant que son corps a fini de servir, parce que devenu littéralement obsolète en raison du vieillissement, cette femme s'est transformée en un spectre rebutant à

⁵⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 122.

⁵⁹ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 59.

cause de sa proximité avec l'univers thanatologique de la pourriture. Cette représentation du corps dégradé contraste avec l'image jeune et en bonne santé du corps hypersexualisé promu par la *Cité obscène* comme l'idéal même d'une corporéité de la jouissance illimitée. La mort symbolique évoquée à travers l'image déclinante du corps vieilli de la mère n'est pas à proprement parler celle du corps en tant que substance biologique, mais celle de la valeur érotique qui faisait de ce corps-sexe un emblème « pavlovien » de la jouissance. Cette idée est corroborée par une autre représentation qui apparaît dans *Hermína*. Elle se structure autour d'Ingrid Himmler qui se trouve être stigmatisée et moquée en raison de la grosseur de son corps, laquelle constituerait une négation du plaisir. Du reste, cette corporéité disproportionnée représente une certaine menace pour la société de consommation, laquelle érige le corps mince et jeune comme norme de la chair sexualisée, corps et minceur par le truchement desquels s'affirme la fameuse jouissance individuelle qui serait porteuse de la promesse du bonheur sensoriel. Au fond, la société tend à créer et à accentuer des ségrégations corporelles qui, plutôt que d'assurer la promotion des subjectivités sexuelles, participent à précipiter des femmes plantureuses telles qu'Ingrid Himmler dans l'invisibilité. Une telle discrimination finit par engendrer chez l'individu, ravalé dans les marges de l'humain, une solitude extrême qui le plonge inéluctablement dans un vide existentiel aliénant :

Karl vint vers elle, empressé, et comme elle le connaissait bien, elle sut qu'il avait des histoires pour elle. C'était la seule personne avec qui Ingrid parlait dans l'immeuble. Sinon elle était, comme elle l'avait bien dit à Heberto, seule, sans fréquentation aucune, elle vivait enfermée dans son appartement ou ne sortait que très rarement. Dans l'immeuble, il n'y avait pour elle que des sobriquets et des moqueries impitoyables. Elle avait beau disposer de beaucoup de graisse sous sa peau, les yeux et les mots des autres la transperçaient comme de petites balles qui faisaient pire que tuer. Cela l'obligeait à se réfugier davantage en elle ou aller ailleurs, dans un pays lointain où son corps massif cessait d'être un calvaire⁶⁰.

Pareil à l'espace fermé de la maison dans laquelle se terre Ingrid Himmler pour échapper aux regards chosifiant de ces autres qui la dénigrent, son corps disproportionné fait image, il est une métaphore de l'identité périphérique pour tous les personnages dont la corporéité ne rentrent pas dans les imaginaires de la jouissance canonisée par le *socius* sexuel sollicité par la *Cité obscène*. En effet, la société dans laquelle vit cette femme négativement désignée par le volume de ses excroissances charnelles a érigé le corps svelte comme le signe de la corporéité parfaite de laquelle découle, selon l'expression de Jean Baudrillard, l'imagerie même de « *l'affectivité dite normale*⁶¹ ». À cet égard, ce triomphe spectaculaire d'un corps-sexe mince fonctionne comme un objet de dévotion sur lequel est inscrit sa valeur en tant qu'indice d'une sexualité de consommation libérale et garantie pour l'individu du plus grand bonheur sensoriel. C'est la raison pour laquelle toutes les héroïnes tchakiennes qui disposent

⁶⁰ Tchak, Sami, *Hermína*, Coll. « Continents Noirs », Paris, Gallimard, 2003, p. 92.

⁶¹ Baudrillard, Jean, *La Société de consommation*, op. cit., p. 203.

d'un corps affichant la promesse de l'intempérance sexuelle sont presque toujours regardées comme des fétiches par l'altérité masculine. On en veut pour illustration cette prosographie capiteuse de Lourdès au plus fort de sa jeunesse qui, dit-on, possédait de « *longues jambes qui attiraient les attentions peu morales des hommes et les sifflements des plus cochons d'entre eux*⁶² ». Si le corps de Lourdès, en tant que signe d'une sensualité débridée, est fait pour séduire et éblouir les hommes, ce n'est pas le cas pour celui d'Ingrid Himmler, lequel renvoie à l'image sauvage d'un corps qui n'est pas travaillé par la finalité de la jouissance. Celui-ci demeure par conséquent « impraticable » pour alimenter la logique des fantasmes intempérants. Paradoxalement, quoique cette femme soit hypervisible à cause de ce supplément de « *graisse sous sa peau* », lequel équivaut à un stigmate inscrit sur son corps, à une marque discriminante, Ingrid Himmler représente pour la société de consommation le symbole même de la corporéité du dégoût. Sa chair atteste déjà des affres de la mort si bien que le personnage est condamné à vivre dans une errance identitaire l'emprisonnant dans l'angoisse de sa propre solitude.

C'est une expérience d'humiliation semblable que dans le même roman vit Djamila. En effet, il lui est reproché d'être « *trop grosse*⁶³ », au prétexte que le « *poids, ça ne réussit à personne*⁶⁴ » dans un monde voué à la jouissance spectaculaire de la chair et où le corps se trouve être garant de l'image sociale de soi. Consciente du mal-être dans lequel elle est plongée du fait de son impossibilité de plaire aux hommes, Djamila se lance dans un vaste projet de refondation corporelle par le biais de régimes pour le moins drastiques. Les résultats sont sans appel, comme le suggère la réplique au sceau de la surprise d'un interlocuteur : « *- je n'aurais jamais cru que tu pouvais perdre jusqu'à soixante kilos*⁶⁵ ». Cette exclamation admirative fait écho à la situation des femmes au sein de la culture globale : ces dernières, bien qu'affublées d'une corporéité prétendument libérée des carcans du patriarcat subissent avec un implacable acharnement la tyrannie du corps mince, jeune et hypersexualisé, en tant que nouveau signe de ralliement à la libération féminine. Le fait est que, en se soumettant aux logiques néolibérales de la séduction lesquelles prônent le triomphe d'une sexualisation corporelle sans finalité sexuelle, la féminité moderne devient le lieu d'une reterritorialisation de la soumission des femmes à l'égard des fantasmes masculins. Ainsi s'opère-t-il une ségrégation corporelle entre la féminité dite positive parce qu'elle théâtralise de façon pragmatique l'imaginaire sexuel des hommes, et la féminité dite négative parce que celle-ci se différencie des logiques charnelles du « *grand marché à la bonne meuf*⁶⁶ ». C'est sans doute sous la plume de Virginie Despentes qu'on retrouve la description la plus judicieuse de ce

⁶² Tchak, Sami, *Hermína*, *op. cit.*, p. 47.

⁶³ *Ibid.*, p. 247.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 246.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 313.

⁶⁶ Despentes, Virginie, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, p. 9.

manichéisme féminin globalisé, né autour de l'assignation à une corporéité sexualisée construite pour alimenter les désirs masculins. À cet égard, l'auteure des *Chiennes savantes*⁶⁷ qui se considère elle-même comme une « *prolotte de la féminité*⁶⁸ » lance un grand cri de ralliement en faveur de ces corps que la sexualité libérale ravale dans la périphérie du féminin :

*Je suis ce genre de femme qu'on n'épouse pas, avec qui on ne fait pas d'enfant, je parle de ma place de femme toujours trop tout ce qu'elle est, trop agressive, trop bruyante, trop grosse, trop brutale, trop hirsute, toujours trop virile, me dit-on. Ce sont pourtant mes qualités viriles qui font de moi autre chose qu'un cas social parmi les autres. Tout ce que j'aime de ma vie, tout ce qui m'a sauvée, je le dois à ma virilité. C'est donc ici en tant que femme inapte à attirer l'attention masculine, à satisfaire le désir masculin, et à me satisfaire d'une place à l'ombre que j'écris*⁶⁹.

Ainsi, pour Virginie Despentes, il existe au sein des sociétés néolibérales une ligne rouge qui sépare en deux pôles radicalement opposés la féminité moderne occidentale. Il y a, d'un côté, les femmes devenues désirables par les sacrifices qu'elles consentent pour offrir à la société globale un corps conforme au mythe de la consommation sensorielle. Et, de l'autre côté, on retrouve les femmes non désirables qui possèdent des corps « dissidents » et « agressifs » à l'endroit des fantasmes sexuels projetés par la société. Ce genre de femmes n'a pas sa place dans le marché de la consommation de la bonne chair, c'est pourquoi souvent elles font l'objet de rejet et de stigmatisation.

Le passage du roman *Hermina* cité corrobore cette assertion : l'usage de l'adverbe « *jamais* » précédé du conditionnel passé à la forme négative « *n'aurais cru* », corrobore le sentiment d'étonnement qui habite l'interlocuteur de Djamilia, lequel appréhende la métamorphose physique de cette femme, du reste, « *devenue très belle*⁷⁰ », comme le processus d'une résurrection identitaire. Ce qui frappe, c'est le fait que cette femme ne semble se définir comme corps de la séduction qu'à partir du moment où elle s'est débarrassée de son excédent de graisse, la beauté n'étant donnée que dans et à travers l'approbation du regard social.

Ainsi, on peut affirmer que cette sociabilité fondée sur le monisme du jouir ne favorise nullement l'expression des subjectivités autonomes. Sur la base de cet imaginaire donnant à voir l'instrumentalisation de soi dans des expériences de jouissance intempérantes poussées à l'extrême, le corps n'est plus vécu comme un objet intime à partir duquel les personnages peuvent problématiser leur individualité. Bien au contraire, asservie par les logiques d'une production systématisée du plaisir, la prétendue liberté de jouissance sensorielle dont le corps-sexe semble faire la promotion apparaît alors comme un mirage. Sexuellement condamnés à posséder ou à être possédés, les personnages n'ont plus la possibilité d'envisager leur

⁶⁷ Despentes, Virginie, *Les Chiennes savantes*, Paris, J'ai lu, 1999.

⁶⁸ Despentes, Virginie, *King Kong Théorie*, op. cit., p. 10.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁰ Tchak, Sami, *Hermina*, op. cit., p. 313.

expérience corporelle comme un phénomène pouvant donner accès à une vérité pragmatique sur eux-mêmes. Si les personnages ne sont pas toujours aussi heureux qu'ils tendent à le faire croire, c'est parce que la sexualité globalisée par le truchement de laquelle ils projettent d'expérimenter les mystères de leur être n'offre plus que des choix idéologiquement orientés qui finissent par produire des individualités aliénantes. C'est alors que s'institue un conflit entre le désir d'être réellement soi et l'instrumentalisation de ce soi dans la jouissance intempérante imposée par la société en tant qu'unique modalité d'existence.

Ainsi, Sami Tchak fait-il peut-être jouir ses actants jusqu'au seuil de l'absurde pour les arracher violemment à ce simulacre de bonheur qu'ils paraissent poursuivre, mais qui pourtant les conduit inéluctablement à une impasse existentielle. C'est du moins ce qu'induit le conteur diégétique d'*Hermina* au sujet des jouissances que la culture sexuelle globale paraît procurer à Mira. Cette sociabilité qui lui instille la sensation d'une grande liberté sexuelle s'affirme comme une puissance libidinale l'entraînant vers sa propre destruction :

Mais l'image de la libertine qu'elle se construisait ne reposait que sur des mots. De toutes les façons, la liberté sexuelle ne signifie plus rien, tous les discours et tous les actes censés la traduire ne sont qu'un masque derrière lequel se dissimulent des désirs inassouvis, des fantasmes nés dans l'abstinence forcée, des solitudes profondes⁷¹.

La liberté sexuelle représentée dans l'œuvre de Sami Tchak est un prétexte romanesque permettant aux personnages d'accéder à l'appréhension de leur propre désastre, lequel est établi dans une extrême solitude, « *après le constat du vide d'une vie⁷²* ». Il est loisible d'en déduire, au regard du destin corporel des actants rendu sous le mode du tragique, que le « Moi » sexuel narcissique en œuvre dans la *Cité obscène* s'impose comme le principe d'un individualisme radical. Celui-ci corrompt tout rapport avec l'altérité mais aussi tout rapport avec soi-même. Ce faisant, cette sexualité intempérante, et à tous égards, égoïste, ne peut pas en l'état promouvoir une philosophie de la réappropriation du corps par soi et pour soi. En revanche, cette culture sexuelle globale entraîne la dépossession de l'être-soi des personnages. On peut dire qu'en raison de son caractère individuel l'imaginaire sexuel soutenu par ce « Moi » narcissique constitue un signe par où resurgit la violence libidinale.

Cette façon mécanique de formaliser la consommation des plaisirs sensoriels identifie l'univers du roman tchakien aux logiques sexuelles libérales en cours dans les sociétés globalisées, lesquelles font en apparence l'apologie d'un imaginaire fondé sur la réappropriation du corps. Au nom de l'affirmation de mœurs amoureuses de plus en plus libertaires et dégagées de la culpabilité morale et religieuse, ces sociétés postulent le monisme de la jouissance sensorielle comme condition d'accès au bonheur individuel. C'est dans cette

⁷¹ Tchak, Sami, *Hermina*, op. cit., p. 296.

⁷² *Ibid.*, p. 297.

même logique qu'il faut circonscrire les propos de Jean Baudrillard lorsqu'il fait valoir que les sociétés de consommation globale ont érigé insidieusement le corps comme le « *plus bel objet de consommation*⁷³ », dans le dessein ultime de mieux assurer son réinvestissement à travers une logique bioéconomique. À cet égard, il importe de comprendre que l'idée de réappropriation de soi que paraît dicter ce corps globalisé, « *orchestré comme mystique de libération et d'accomplissement [...] ne l'est pas selon les finalités autonomes du sujet, mais selon un principe normatif de jouissance et de rentabilité hédoniste*⁷⁴ ». C'est en miroir de cette mécanique de la jouissance sexuelle indexée sur une réappropriation instrumentalisée du corps qu'il faut interpréter l'individualisme radical qu'encense le « Moi » sexuel narcissique assimilé, dans l'œuvre de Sami Tchak, à un signifiant de reconnaissance de l'identité sociale des actants intempérants.

Dans ces conditions, ce « *réinvestissement narcissique*⁷⁵ » du corps ne peut garantir le bonheur que dans la destruction de ce même acquis corporel, lequel devient le signe d'une impossible individuation. Ainsi, comme on a pu le voir, au terme de leurs expériences répétées de jouissance, les héros tchakiens obtiennent la conscience de soi dans le désastre de cette même chair libéralisée qu'ils pensaient apprivoiser. Plutôt que d'être un vecteur de salut, elle est devenue le symbole tangible à partir duquel se révèle la précarité du vivant. C'est pourquoi, en raison de leurs rapports démesurés aux plaisirs sexuels et, surtout aussi en raison du fait qu'ils transgressent toutes les limites en matière d'investissement charnel, les personnages intempérants de Sami Tchak ne peuvent être que des individus solitaires. De ce point de vue, à travers les auspices de ce « Moi » sexuel narcissique, le désir amoureux se confond avec une énergie libidinale monstrueuse. Celle-ci figure l'émergence à la surface du social de toutes les forces inhumaines enfouies dans cet individualisme sexuel empêchant l'effectuation du rapport à l'autre et à soi. L'amour et le sexe ne constituent plus une issue favorable pour les personnages qui voudraient échapper à eux-mêmes dans cette société globale valorisant les expériences corporelles en tous genres : l'individu y meurt seul au milieu de ses mille rencontres absentes puisqu'elles ne favorisent plus que le rapport à soi comme modalité d'être. Dans *Hermina*, c'est ce que soutiennent ces observations introduites, selon le narrateur, par un critique littéraire nommé S. T., dont l'article traiterait de *Soupir* de la romancière mauricienne Ananda Devi :

Ici, l'amour engendre des démons, sème sur sa route des cadavres et des histoires pas faciles à dire. Le sexe prolonge toujours ses tentacules jusqu'au cœur de la malédiction, comme si tout le bonheur qu'il peut procurer n'aurait jamais de sens s'il ne pataugeait dans les eaux troubles de l'âme. Il est l'entrée assez visible vers des zones dont l'obscurité s'épaissit au fur et à mesure que l'on croit avancer vers la lumière. La relation intime à deux renvoie à la solitude, dévoile l'impossible

⁷³ Baudrillard, Jean, *La Société de consommation*, op. cit., p. 199.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 204.

⁷⁵ *Ibidem.*, p. 204.

*communion des êtres. Le monde dévien, c'est le monde de la beauté douloureuse, des douceurs amères, de l'amour surchargé de haine, des corps comme maudits qui se cherchent tout en cherchant les autres pour s'unir ou pour tuer, c'est le monde de la folie que chaque personnage porte en lui. On s'y introduit comme dans une forêt mystérieuse, en suivant des pistes entortillées, à la recherche d'une essence incertaine*⁷⁶.

Avec cet article, « S. T. », dont les anagrammes évoquent évidemment Sami Tchak, le véritable rédacteur de ces réflexions littéraires, prétend révéler la singularité de l'univers romanesque de la romancière Ananda Devi. Cependant, il y a là comme une frappante similitude entre l'impasse existentielle qui semble caractériser les héros déviens et la situation particulière des actants tchakiens, qui découvrent leur conscience de soi dans le fait qu'ils sont des êtres singulièrement seuls. La démonstration non moins poétique selon laquelle, « *la relation intime à deux* », dans l'œuvre de la romancière mauricienne, « *renvoie à la solitude* » et « *dévoile l'impossible communion des êtres* », a de quoi éveiller notre curiosité. En effet, cette articulation singulière du commerce amoureux rejoint tout à fait la configuration du « Moi » sexuel narcissique qui structure généralement l'investissement du désir charnel dans la fiction de Sami Tchak.

Cette situation donne sans cesse au lecteur, au regard de la frustration et de la douleur d'exister qu'expriment ses créatures, le sentiment que la vie n'aurait, selon toute vraisemblance, aucun but, voire aucun sens ni mobiles certains. Aussi surprenant que cela puisse paraître, cette sorte d'horizon d'attente fondée sur la transcendance charnelle qui nous habite si l'on en croit la trajectoire diégétique des héros tchakiens, s'effondre rapidement au moment où l'on réalise que ces derniers n'obtiendront jamais la promesse d'une existence aboutie, nonobstant la frénésie avec laquelle ils s'empressent à servir le « dieu plaisir » par leur chair, leur sang et leur sperme. On constate en revanche que les personnages intempérants de Sami Tchak ne parviennent pas malgré leurs efforts à affirmer durablement l'autonomie de leur être. Du reste, ils se présentent vu la dimension fataliste de leur vie comme des objets manipulés par des logiques de jouissances néolibérales extérieurs, étrangers à eux, mais en œuvre dans les mœurs sexuelles que la société globale a fait triompher.

On peut avancer, face à l'échec d'individuation et de subjectivation de ces actants intempérants, que la littérature de Sami Tchak démythifie l'idéal de bonheur promu par la *Cité obscène*. Celle-ci prétend offrir aux individus la promesse d'une jouissance sensorielle illimitée, grâce à ses mœurs sexuelles globalisées. Cependant, cette sociabilité fondée sur l'expression des plaisirs individualisés, transforme les personnages en de simple corps manipulables à loisir par l'*agentivité* de la jouissance instrumentalisée qui prolifère au sein des sociétés de consommation. Par conséquent, on se retrouve en présence d'une société

⁷⁶ Tchak, Sami, *Hermína*, Coll. « Continents Noires », Paris, Gallimard, 2003, p. 116-117.

licencieuse faisant apparemment la promotion d'une « *surexcitation*⁷⁷ » codifiée, mais qui en principe empêche, pour paraphraser l'idée de Laurent de Sutter, les êtres intempérants de sortir véritablement de leurs « *propres limites*⁷⁸ » corporelles. Face à un tel paradoxe, Sami Tchak pense que la gouvernance de soi par soi-même pourrait permettre à ses actants de sortir du « *confort satisfait de [leur] propre identification*⁷⁹ » à la corporéité globalisée. La finalité de cette exigence, cela va de soi, vise à redonner aux individus le pouvoir de transgresser tous les nouveaux dogmes jouissifs imposée par la *Cité obscène* textuelle. Car, les actants intempérants ne doivent en aucun cas appréhender la culture amoureuse néolibérale comme un but, mais bien plutôt comme un passage, voire une transition.

Cette nuance majeure permet de réinvestir les enjeux que revêt l'usage des plaisirs, avec l'idée que la conscience de soi achoppe sur cette évidente constatation nietzschéenne, selon laquelle la vie corporelle ne saurait posséder aucune transcendance si ce n'est celle de révéler l'être-là charnel. En conséquence, s'il devrait s'établir une sociabilité sexuelle propice à la gouvernance de soi chez Sami Tchak, celle-ci ne pourra que se fonder à partir d'une poétique des discours sur le plaisir sensoriel. Ainsi, puisqu'il n'y a pas de transcendance dans la chair « supramorale » qui s'est construite au gré des jouissances démesurées et des transgressions obscènes, la gouvernance de soi va consister à recueillir les discours des actants au sujet de leurs propres expériences avec les plaisirs corporels. On l'aura compris, cette démarche de la part des héros tchakiens est inhérente à la volonté qui les anime de se constituer par eux-mêmes un « *savoir-plaisir*⁸⁰ » à partir de la phénoménalité de leurs rapports au corps. L'actualisation foucauldienne de ce « *savoir-plaisir* » qui propose une certaine approche de l'expérimentation sensorielle envisagée comme un processus de subjectivation et d'individuation vise à conférer aux actants la possession du pouvoir symbolique sur le fonctionnement de leur corps intime.

Ces conceptions transparaissent également chez Sony Labou Tansi où la conscience de soi des héros nous est donnée au moment de la confrontation avec leur propre « néant ». Une fois que la beauté formelle du corps s'est dissipée sous l'effet du vieillissement, les intempérants deviennent par la force des choses, à en croire le conteur diégétique de *La Vie et demie*, de véritables « *pondeur de philosophies*⁸¹ ». Cet éveil des personnages à la conscience de soi se manifeste après qu'ils ont mené une longue carrière de jouisseurs. C'est l'expérience que vit le Docteur Tchi qui a passé, en tant que ministre de la culture, toute son existence à amasser déloyalement une quantité impressionnante de biens de consommation. Un tel égoïsme de la part de ce personnage s'explique par la volonté d'ériger la toute-

⁷⁷ Sutter, Laurent de, *L'Âge de l'anesthésie. La mise sous contrôle des affects*, op. cit., p. 141.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 143.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 140.

⁸⁰ Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité t. 1, La volonté de savoir*, op. cit., p. 19.

⁸¹ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 88.

puissance de son « Moi » comme l'expression d'un droit unique qui n'a de compte à rendre à personne. Du reste, on retrouve le paroxysme de ce comportement individualiste effrayant chez les nombreux dictateurs qui affleurent dans le roman sonyen. En effet, ces figures actantielles revêtues de quelques traits grotesques et monstrueux sont animées par la passion de tout posséder (*libido dominandi*). À cet égard, ils ensanglantent les univers diégétiques dans lesquels ils se meuvent pour conserver un pouvoir politique qui leur permet de s'incorporer le corps social et toutes ses richesses. Cette situation n'est pas sans faire allusion à l'imaginaire fantasmagorique du pouvoir postcolonial, lequel est mû par une appétence vorace dans la consommation des objets et des corps-sexes dotés de la valeur du capitalisme global. Cependant, la déchéance mentale du Docteur Tchi, nonobstant la perte de ses privilèges matériels, se ponctue par une prise de conscience sur l'absurdité de sa condition existentielle, lui qui a cru devoir fonder son bonheur sur la consommation démesurée des plaisirs corporels. Au bout du compte, ce qui interpelle, c'est ce désespérant sentiment de solitude largement partagé par les actants sonyens, lequel les conduit à saisir la précarité de leur être au sein de cette sociabilité particulière imposée par la *Cité obscène*. Ainsi, si comme l'affirme le Docteur Tchi, « [l]a plus grande réalité de l'homme c'est la solitude⁸² », on pourrait dire de l'intempérance charnelle qu'elle constitue une sorte de simulacre que les personnages arborent pour échapper à leur condition d'être seuls. Cependant, cette alternative semble inféconde vu qu'au seuil de leur longue vie faite de dépenses libidinales improductives ces aspirants au *plus-de-jouir* découvrent le vide et le néant. Cette situation les contraint à éprouver le vertige de la solitude qui décidément semble se loger dans l'être-soi intempérant. Il est très essentiel de préciser que la manifestation de la souffrance d'exister qui caractérise la conscience de soi des actants trouve son origine dans la *Cité obscène* en tant que modèle de société fondé sur l'apologie des passions charnelles démesurées. C'est du moins ce qu'il ressort de l'expérience vécue par le personnage Dadou : « ... Il y a la naissance d'un phénomène qui devient progressivement naturel et qui s'appelle 'mocherie'. C'est pourquoi nous vivons et crevons dans ce monde le plus moche du monde⁸³. » Derrière cette diatribe portée contre la société intempérante qui condamne les personnages à patauger dans une existence absurde, naît ce sentiment unanimement partagé selon lequel la chair sexualisée et libéralisée provoque une nausée perçue comme un symbole matérialisant la chute de l'homme. En effet, soumis aux logiques néolibérales d'une corporéité habitée par la valeur mystique du capitalisme global, les individus en viennent à subir la tyrannie exercée sur eux par cette même chair de l'excès. Ainsi, les actants de Sony Labou Tansi basculent-ils dans une sorte de temporalité délirante marquée par le triomphe des pulsions charnelles individuelles. Cette sociabilité constituée à partir des usages intempérants des plaisirs

⁸² *Ibid.*, p. 37.

⁸³ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, *op. cit.*, p. 172.

corporels commande les comportements individuels des personnages. La conséquence immédiate de cette vision sociale dystopique et nihiliste est la prolifération des désirs charnels émanant de « Moi » sexuels n'ayant plus aucune détermination concrète avec l'humanité de ceux qui les représentent. Ils ne sont à proprement parler ni des femmes ni des hommes mais constituent des forces libidinales égoïstes qui menacent de détruire le vivant si elles ne sont pas canalisées ni administrées. C'est pourquoi, avant toute considération, le texte sonyen inscrit la « *mocherie* », synonyme de la condition pathétique de l'homme intempérant, sur les lieux même où s'est instituée cette sorte de liturgie tragique de la matière corporelle. Par voie de conséquence, les personnages en viennent à haïr et à détester cette chair sexuelle angoissante devenue la métaphore de la putréfaction du corps social. Cette assertion trouve un écho fécond dans l'attitude de Chaïdana lorsqu'elle se retrouve, de la manière la plus intime, en présence de l'objet le plus prisé par ses amants, et qu'elle s'exclame : « *le corps est absurde*⁸⁴ ». Cette réaction empreinte de répugnance à l'endroit de la chair doit être analysée comme le moment où le personnage saisit la banalité et la dangerosité des mœurs sexuelles qui fondent la socialité de la *Cité obscène*. Celle-ci est engluée, ne l'oublions pas, dans l'horreur d'une chair libéralisée perçue comme le symbole d'une corporéité sexuelle viscéralement soumise aux affres de la mort.

En effet, Chaïdana ne comprend pas comment une société a pu projeter ses aspirations de salut et de bonheur dans une « chose » ne possédant aucune profondeur ni aucune possibilité de transcendance. Qui plus est, on constate que les consommations démesurées des plaisirs corporels ne permettent pas de structurer les fondements de l'être-ensemble. Bien au contraire, celles-ci sont dispensatrices d'un individualisme qui condamne l'homme à être son propre ennemi. Dans la plupart des cas, le personnage sonyen souscrit sans résister aux valeurs intempérantes érigées par la société, lesquelles font triompher un « Moi » sexuel narcissique comme seule modalité d'usage des plaisirs, donnant ainsi l'impression de ressembler à « *quelque chose comme une ordure humaine, une forme dont l'intérieur [reste] méchamment inhumain*⁸⁵ ». Ce besoin démesuré du sexe, tel qu'on peut l'observer chez l'individu intempérant traduit une forme d'altération mentale qui favorise le tarissement en humanité. Dans la littérature de Sony Labou Tansi, la chair humaine ne se distingue jamais tout à fait de la « viande » de bœuf, de porc, voire celle du buffle. Nul besoin de rappeler l'irresponsabilité dont font montre les personnages dans la dilapidation des forces vitales : ils violentent et saccagent les corps, lesquels sont appréhendés comme un gisement inépuisable qu'on peut gaspiller à loisir. Par voie de conséquence, avec cette sexualité destructrice de toute cohésion sociale, s'impose également le triomphe d'un principe charnel

⁸⁴ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 43.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 47.

producteur d'un individualisme barbare et effrayant qui assure la structuration réelle des rapports sensoriels entre les personnages.

On comprend alors mieux le sens des propos tenus par Chaïdana dont la voracité charnelle fait d'elle un véritable ogre, au travers desquels reparaît la monstruosité de l'individu intempérant : « *Pourquoi n'est-il pas resté ? Juste le temps que je devienne une femme. Oui. En ce temps-là, j'étais encore un démon. Je voulais coucher avec les hommes. Même tous les hommes du monde*⁸⁶. » En principe, ces reproches s'adressent à l'amoureux Monsieur l'Abbé qui s'est sauvé dans la forêt pour échapper au pouvoir dévastateur du corps-sexe de cet être énigmatique habité par l'obsession de l'intempérance. Ils suggèrent que le « Moi » sexuel narcissique qui coordonne les commerces amoureux dans le monde intempérant est un principe individuel stérile dans la mesure où il ne favorise pas la rencontre, non seulement avec l'autre, mais aussi avec soi-même. Somme toute, la révélation de la conscience de soi s'avère primordiale chez Sony Labou Tansi en ce qu'elle permet d'appréhender les quelques rares personnages positifs qui ont compris le danger d'une socialité fondée sur l'usage démesuré des plaisirs. Ainsi, parce que cette société les conduit vers une « *tentation d'extériorité par rapport à l'humanité*⁸⁷ », certains actants réalisent la nécessité de se combattre, de se gouverner, voire de s'auto-engendrer, d'où « *la peur de mourir inachevé*⁸⁸ » qui les travaille dès cet instant. Dès lors, la gouvernance de soi par soi-même s'impose comme seule échappatoire à cette corporéité de l'excès qui expose l'humanité aux forces libidinales destructrices, l'objectif étant de proposer l'élaboration d'une réflexion qui pose les conditions d'émergence en postcolonie d'une communauté politique propice à l'épanouissement, au sens aristotélicien, d'une vie excellente garante du bonheur collectif. Cette nouvelle Cité devrait favoriser le triomphe de l'individu tempérant en lieu et place de l'individu intempérant qui revêt l'image de l'homme altéré et pervers.

Par ailleurs, la poétique romanesque sonyenne se sert du mythe littéraire de l'intempérance pour décrire la dimension de « *l'individu monstrueux*⁸⁹ » dont l'intégralité de l'être ne s'appuie que sur l'apologie du monisme corporel. À cette figure de l'homme corrompu dans et par la frénésie charnelle, Sony Labou Tansi oppose l'être tempérant, dont toute la philosophie de l'existence consiste à assurer une certaine gouvernance de soi sur soi-même. Avec la figuration de cet individu singulier, la nécessité de réinventer une nouvelle espèce humaine s'impose comme une précieuse et déterminante fonction romanesque afin que triomphe l'individu tempérant représenté comme l'image de l'homme authentique. En effet, il est la seule figure actantielle sonyenne susceptible de fonder une société civile viable dans

⁸⁶ *Ibid.*, p. 117.

⁸⁷ Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, op. cit., p. 165.

⁸⁸ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, op. cit., p. 74.

⁸⁹ Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, op. cit., p. 165.

laquelle la vie heureuse pourrait être vécue comme unique but de l'existence humaine. C'est du moins ce qui ressort des propos de Yealdara dans *L'Anté-peuple* : « *Je considère le bonheur comme le premier devoir de l'homme sur cette terre, je reste la toujours même candidate au bonheur...*⁹⁰ » Ce bonheur n'est atteignable que par l'individu tempérant qui est parvenu à se vaincre lui-même en refusant vigoureusement de succomber à ses propres penchants charnels.

En définitive, cette réflexion portant sur la conscience de soi des héros de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak nous a permis de montrer que l'imaginaire amoureux qui structure les usages des plaisirs dans la *Cité obscène*, est fondé sur un « Moi » sexuel narcissique. Celui-ci fonctionne comme un principe profondément individualiste et radicalement solitaire.

La démesure sexuelle étant le paradigme majeur qui structure l'être-au-monde des actants de notre corpus, nous allons nous servir de l'intempérance comme d'un prétexte littéraire pour mettre en lumière la structuration actantielle de la gouvernance de soi. En raison même de son impossible assignation avec la figure de l'humain, le personnage typique de l'intempérant n'est pas un personnage investi de valeurs positives à même d'assurer la stabilité de la société. Il constitue une pure force romanesque appelée à remplir une fonction narrative visant à formaliser le triomphe de l'individu comme acteur essentiel de la refondation de l'être. C'est la raison pour laquelle la figure de l'intempérant ou de l'érotomane postcolonial est un principe actantiel qui assure la figuration de l'humain, en tant qu'il constitue une force subversive qui annonce toujours l'avènement d'une humanité autre.

II.2. La Gouvernance de soi ou l'art de s'engendrer comme sujet autonome

La gouvernance de soi est perçue dans la trame des récits de notre corpus comme le processus par lequel les actants accèdent au statut de citoyen. En effet, cette montée en citoyenneté, fondée sur l'analyse des comportements sexuels, permet aux personnages de s'engendrer eux-mêmes comme sujet autonome. Bien entendu, cette réflexion se déploie à partir de la mise en scène du corps intempérant, en tant qu'il constitue le philosophème littéraire à partir duquel les auteurs de notre corpus ont pensé les possibilités d'élaboration d'une individualité authentique.

D'entrée de jeu, il nous importe de cerner les conditions de la manifestation du citoyen « vertueux » au sein de la prose de Sony Labou Tansi. Du reste, cet archétype de l'individualité accomplie se caractérise par son épaisseur métaphysique, ainsi que le met en perspective le personnage Mallot dans *Je soussigné cardiaque*, lequel estime que tout homme devrait « *accoucher de ce moi métaphysique*⁹¹ ». L'enjeu d'une telle auto-fondation du personnage

⁹⁰ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, *op. cit.*, p. 122.

⁹¹ Sony Labou Tansi, *Je soussigné cardiaque*, in *La Parenthèse de sang*, Paris, Hatier, 1981, p. 81.

comme sujet de la transcendance vise à encercler la « *mocheté* » du corps qui le rend esclave de ses propres passions charnelles. Cependant, avant d'accéder à la perception du bon citoyen qui s'annonce dans la trame sonyenne comme l'expression épiphaniq ue d'une ontologie authentique, il est indispensable de comprendre les ressorts psychiques de l'individu intempérant, en tant qu'image pragmatique du mauvais citoyen. Aussi constate-t-on que le personnage typique de l'intempérant, qui apparaît sous les traits de l'érotomane, est décrit dans l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi comme une personne chez qui ce comportement l'empêche d'être sujet au devenir. D'un point de vue sémiotique, on sait que le personnage littéraire est, comme l'a formalisé Philippe Hamon, un « *morphème 'vide'* » au commencement de la diégèse. En revanche, celui-ci est travaillé par un ensemble de métamorphoses au sein du récit, puisque le personnage fictif ne devient « *plein qu'à la dernière page du texte, une fois terminées les diverses transformations dont il aura été le support et l'agent*⁹² ». Autrement dit, pour la sémiotique structuraliste, grâce aux différents processus d'évolution dont il fait l'objet au sein du tissu narratif, un personnage peut naître, grandir, vieillir et même mourir sous le regard du lecteur. Ainsi, en tant que signe linguistique, celui-ci, dans ses multiples projections narratologiques opère une trajectoire évoluant à partir d'un moindre degré de détermination en direction d'un état d'achèvement qui ne peut être qu'accru.

Cependant, dans l'univers romanesque de Sony Labou Tansi, cette configuration sémiotique n'est guère applicable au personnage intempérant. Ce dernier, au contraire, possède un comportement figé qui l'empêche de connaître une évolution intérieure. Un tel figement psychologique ne peut que le condamner à répéter, à l'infini, ses débauches sexuelles. Ainsi, dans l'univers sonyen, le personnage de l'intempérant revêt toujours l'image d'un individu irrationnel qui commet les mêmes excès charnels, dès l'incipit et jusqu'à la clause du texte. Dans tous les cas, la psychologie intempérante s'avère réfractaire à tout processus de changement. C'est du moins ce qui ressort de ces propos tenus par le conteur diégétique de *L'État honteux* :

*Voici l'histoire de mon-colonel Martillimi Lopez fils de Maman Nationale, venu au monde en se tenant la hernie, parti de ce monde toujours en se la tenant, Lopez national, frère cadet de mon-lieutenant-colonel Gasparde Mansi, ah ! pauvre Gasparde Mansi, chef suprême des Armées, ex-président à vie, ex-fondateur du Rassemblement pour la démocratie, ex-commandant en chef de la Liberté des peuples, feu Gasparde Mansi, hélas comme Lopez de maman, venu au monde en se la tenant, parti du monde de la même sale manière, quel malheur*⁹³.

⁹² Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiotique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 128.

⁹³ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, op. cit., p. 7.

Aussi le comportement intempérant du dictateur Martillimi Lopez paraît-il héréditaire. On constate que ces êtres gouvernés par leurs appétits libidinaux peuvent se succéder de père en fils sans jamais de rupture avec cette fixité comportementale. Bien au contraire, ils sont souvent identiques reproduisant des mœurs qui font d'eux de véritables « poteau[x] de viande kak⁹⁴ ». D'ailleurs, l'usage du parallélisme « *venu au monde en se tenant la hernie, parti de ce monde toujours en se la tenant* », accentue cette dimension, renforçant la constance entre le comportement corrompu hérité par l'ogre sexuel Lopez à sa naissance et la nature inchangée de ce même caractère au moment de sa mort. Et si le texte mobilise des effets de registre, comme celui contenu dans l'énoncé adjectival « *la même sale manière* », c'est afin d'intenter un procès moral à l'encontre du mode d'être de ce tyran préférant se prélasser dans la boue de ses penchants naturels plutôt que de se plier à l'attitude réflexive d'une gouvernance de soi. Ce que blâme le narrateur, c'est la défaite honteuse et cuisante de Lopez vis-à-vis de ses instincts. Ceux-ci seraient, par voie de conséquence, à l'origine de la régression de son être vers le règne animal. Ainsi, le tyran sonyen, tout comme les animaux, se contente-t-il de manger et de copuler sans jamais pouvoir résister à la vivacité de ses désirs. Pour reprendre une expression de Michel Foucault, il s'agit, concernant cette catégorie de déchéance du sujet, de vivre en étant « *plus faible que soi*⁹⁵ ». Martillimi Lopez patauge dans cet état d'asservissement à l'égard de ses passions corporelles parce qu'il « *s'est abandonné*⁹⁶ » à l'emprise des plaisirs charnels au point d'« *être vaincu par soi-même*⁹⁷ ».

Aucune volonté donc chez les dictateurs sonyens de combattre la voracité tyrannique de la chair : ils préfèrent se laisser emporter par la fougue de leurs sens. Au lieu de s'obliger à se comporter de manière responsable vis-à-vis d'eux-mêmes, les personnages intempérants sonyens ne manifestent aucune envie de maîtriser leurs désirs charnels démesurés. Au contraire, ils acceptent d'être domptés par les caprices de la chair qui finit par les plonger dans l'arbitraire catastrophique des instincts. C'est justement de cette défaite de soi sur soi que proviennent les pulsions de mort précipitant les intempérants dans ce qu'il est convenu d'appeler un « état de nature ». Dès lors, c'est la société toute entière qui subit les insurrections des passions individuelles libéralisées qu'aucune volonté ne vient plus gouverner. Cet état de fait finit conséquemment par fragiliser le vivant, lequel est simplement ravalé au rang de simple viande puante. C'est vers cette réalité de la chair pantelante que se tourne l'esprit de Dadou lorsqu'il se met à imaginer le corps-sexe de la gérante du bar (ce lieu représente une dystopie⁹⁸ sociale) dans lequel il s'adonne souvent à la beuverie : « [il] *marcha. Il pensait à la patronne du Magistrat. À son odeur dure, à son ventre où les intestins et le caca se devinaient bien : on*

⁹⁴ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 11.

⁹⁵ Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité II*, op. cit., p. 92.

⁹⁶ Polin, Raymond, *Éthique et politique*, Paris, Sirey, 1968, p. 45.

⁹⁷ Platon, *Lois*, cité par Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité II*, op. cit.

⁹⁸ Braga, Corin, *Pour une morphologie du genre utopique*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

*devinait à la fois leur couleur et leur puanteur. Dadou ferma le front*⁹⁹. » Face à un tel triomphe de la « *mocheté* » corporelle en tant que figuration de la pourriture morale qui sévit au sein de « l'anté-Cité obscène », la prose sonyenne souligne le délitement des rapports humains dans un monde angoissant, gouverné par la vivacité des libidos libéralisées. C'est de cette incapacité qu'ont les intempérants et les intempérantes à se contrôler face à l'acharnement des penchants naturels que provient la dimension insensée de leurs actions. On ne peut pas, d'un point de vue éthique, attendre de la part de tels individus qu'ils exécutent des actions rationnelles susceptibles de garantir la bonne gestion de la Cité. En revanche, ces derniers portent la marque d'une altération mentale inhérente à leur asservissement aux appétits instinctuels. Ce défaut de responsabilité vis-à-vis d'eux-mêmes les empêche de devenir ou de rester des êtres sensés. Dès lors, Sony Labou Tansi ne peut que situer l'origine de l'intempérance chez ses personnages dans le choix volontaire qu'ils ont fait de ne pas assurer la gouvernance d'eux-mêmes. Ils ont été, pour ainsi dire, honteusement vaincu par eux-mêmes, c'est-à-dire par leur sensualité démesurée.

La responsabilité des individus intempérants face à cette psychologie statique, qui les force à demeurer dans la « naturalité » des passions, est clairement engagée. Cette apparente inconscience qui se dégage de leurs comportements ne saurait nullement les dédouaner de la responsabilité de leur déchéance, entendu qu'ils ont eu le choix d'y remédier, ils avaient à décider d'exercer maîtrise et contrôle sur eux-mêmes. À cet égard, il est loisible de se reporter aux analyses d'Aristote évoquant la responsabilité de l'individu se prélassant dans la voracité des plaisirs corporels :

*Mais peut-être un homme dans ce cas n'était-il pas en état d'y remédier ? Eh bien ! nous affirmons que, pour ceux qui se trouvent être la cause de cette situation, leur responsabilité est établie parce qu'ils vivent dans le désordre, et ils sont injustes et intempérants, les uns par leurs mauvaises conduites, les autres par leur vie passée dans les beuveries et autres débauches*¹⁰⁰.

Si l'on se conforme à ce propos, l'homme est bel et bien responsable de sa condition éthique et morale vis-à-vis de lui-même et des autres, car il possède tout au moins une conscience pragmatique sur la nature de ses actes. Il est capable, par l'exercice de la Raison, d'évaluer si ce qu'il fait est bien ou ne l'est pas. Dès lors, il apparaît envisageable de définir l'intempérant comme l'homme qui a résolument choisi de demeurer dans l'asservissement des passions corporelles, au prétexte d'en tirer quelques plaisirs sensoriels. C'est une mentalité semblable qui travaille les nombreux ogres sexuels sonyens : ceux-ci affirment avoir de leur plein gré fait le choix d'aimer, à perdre raison, les plaisirs sensoriels. Dans cette optique, le guide Providentiel peut se targuer dans *La Vie et demie* d'être un « *carassier* » et d'aimer les corps-sexes féminins malgré les dangers mortels auxquels l'expose cette chair sexuelle libéralisée.

⁹⁹ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, op. cit., p. 68.

¹⁰⁰ Aristote, *Éthique de Nicomaque*, Paris, GF – Flammarion, 1992, p. 85.

N'oublions pas que, chez Sony Labou Tansi, la consommation de viande et celle du sexe se confondent à travers une même poétique du grotesque corporel, laquelle est chargée de figurer l'avènement des catastrophes délétères inhérentes à la nature moribonde des mœurs qui cimentent la sociabilité. Aussi est-ce la même réaction que l'on retrouve chez Chaïdana qui, bien que consciente du fait que le « *corps est absurde*¹⁰¹ », décide de s'offrir à tous les hommes du pouvoir katamalaisien. Cette résolution transforme son corps-sexe en une sorte de « banquet » charnel appelé à être dévoré, dans une brutalité effroyable, par la sauvagerie des libidos mâles qui ne verront en elle qu'une simple poupée sexuelle, bonne à sustenter leurs besoins pathologiques de jouissance.

Les choses sont encore plus explicites dans la bouche de Martillimi Lopez qui reconnaît volontiers que le « *corps est lamentable* » ou, mieux, que « *le corps est une honte*¹⁰² ». Comment ne pas, dans la même perspective, apprécier la conscience de Martial Layisho sur le danger du corps intempérant au point qu'il en vient à intimer à sa sœur Chaïdana de « *ferme[r] [s]on vilain corps de femme*¹⁰³ ». De ce point de vue, on se rend compte que la majorité des personnages aboutissent à l'inéluctable constat selon lequel le corps soumet l'individu à la tyrannie des passions. Dès lors, paradoxe étrange qui se joue dans le comportement des personnages intempérants, ces derniers se contentent de manifester leurs aversions contre cette chair sexuelle libéralisée, sans jamais pourtant se résoudre à juguler les périls qu'elle fait courir : le désir démesuré de jouissance qui fragilise l'intégrité de l'être-soi et de l'être-ensemble ne suffit pas à inciter les actants à entamer une entreprise de régulation de leurs *plus-de-jouir*. En réalité, par cette considération négative de la corporéité, aux allures somme toute platoniciennes et aristotéliennes, Sony Labou Tansi élabore les conditions épistémologiques d'une philosophie de l'existence fondée sur la gestion rigoureuse et salvatrice des conduites sexuelles.

Parce que l'usage excessif des plaisirs corporels plonge la société dans un état de nature où règne la brutalité des instincts, la gestion des passions devient un enjeu de la refonte éthique des rapports humains. Cette nécessité de réinventer une nouvelle version de l'humain, à laquelle Sony Labou Tansi tient tant, ne peut se concrétiser que sous l'impulsion des personnages dits tempérants, en tant qu'ils sont les seuls individus capables d'exercer une autorité sur leurs propres sens. Grâce aux efforts de maîtrise de soi auxquels se livrent les individus tempérants, on peut entrevoir la configuration sonyenne de ce que serait une Cité idéale. Elle serait une sorte de monde où les individus, mus par la constance dans la gouvernance d'eux-mêmes, seraient capable d'inaugurer l'avènement d'une communauté

¹⁰¹ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 43.

¹⁰² Sony Labou Tansi, *Machin la hernie*, op. cit., p. 275.

¹⁰³ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 90.

politique et juridique dans laquelle les citoyens pourraient enfin « *mener une vie bienheureuse et belle*¹⁰⁴ ».

Sony Labou Tansi pose en des termes, si l'on peut dire, foucaaldiens, la nécessité pour le sujet postcolonial d'envisager la gouvernance de soi, avant de prétendre s'occuper de la gouvernance des Autres. Cette poétique et cette théorie de la domination de soi par soi-même charpentent en quelque sorte la création scripturale de l'écrivain congolais, et possèdent pour matrice conceptuelle une vision désespérée et absurde de l'homme, lequel est empêtré dans la platitude de la chair. Du reste, cet imaginaire charnel devient dans la prose sonyenne le support d'une philosophie du désespoir résolument plongée dans l'attente épiphanique d'une nouvelle version de l'humain.

À présent, il s'agit pour nous de chercher à mieux saisir les enjeux et le fonctionnement littéraire de la tempérance chez Sony Labou Tansi.

a- De la tempérance ou l'art de gouverner la « mocheté » du corps

À la question essentielle de savoir pourquoi l'homme demeure intempérant, Sony Labou Tansi nous oriente sur la piste d'une certaine paresse imputable à un manque de volonté individuelle, qui empêcherait certains hommes d'exiger la gouvernance de leurs propres désirs sensoriels. Il n'est pas inutile de rappeler que c'est bien le sentiment de « *paresse*¹⁰⁵ » dans la gestion des désirs et des plaisirs qui est fondamentalement source de « *nausée*¹⁰⁶ » chez bon nombre de héros aspirant à la tempérance. En effet, si comme l'admet l'opinion commune, l'homme est bien un être doté de raison et de bon sens, il y a tout lieu de considérer que son asservissement à l'égard des penchants naturels est inhérent, au sens kantien du terme, à son incapacité de « *se servir de son entendement*¹⁰⁷ ».

Ainsi, cette sorte de paresse ontologique qui semble caractériser le mode d'être chez l'individu intempérant justifierait-il, *ipso facto*, l'apoplexie mentale qui fait qu'il ne s'efforce pas de devenir maître de soi - tout particulièrement maître de ses appétits sexuels. C'est tout au moins l'idée majeure qui ressort des commentaires suivants du romancier congolais, lequel admet volontiers que la « *mocheté* » (ici synonyme de l'intempérance) ne saurait constituer un mode d'être atavique, puisqu'il appartient à l'individu seul de légiférer sa propre conduite : « *On ne me croira pas, mais c'est par simple paresse qu'on est moche. Comme le cochon qui n'exige pas que sa cuisine soit bonne... De mon point de vue, le moche, c'est celui qui*

¹⁰⁴ Aristote, *Les Politiques*, [traduction et présentation par Pierre Pellegrin], Paris, GF-Flammarion, 1990, p. 237.

¹⁰⁵ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Kant, Emmanuel cité par Foucault, Michel, *Le Gouvernement de de soi et des autres*, *op. cit.*, p. 25.

démisionne de son poste d'homme¹⁰⁸. » Lorsque Sony Labou Tansi définit le « *moche* » de la sorte, il faut le prendre aux mots, au risque de ne pas comprendre cet art de la résistance contre soi auquel se livre ses actants aspirant à la tempérance. D'ailleurs, à cet effet, l'écrivain invente la notion de *résistancialisme*¹⁰⁹, qui constitue d'une certaine façon un programme éthique permettant au héros tempérant de résister farouchement à la « *mocheté* » du corps. Ce faisant, à l'issue de cette guerre contre les passions qui oppose l'esprit et la chair, l'homme doit triompher pour parvenir à établir « *une relation agonistique avec soi-même*¹¹⁰ ». Il s'agit de livrer un combat entre soi (la raison ou l'esprit) et soi (le corps). À cet égard, la philosophie éthique sonyenne désignée par le néologisme de *résistancialisme* constitue l'expression d'un mode d'être fondé sur la domination de soi par soi-même. Cet art de la gouvernance de soi implique, dans les textes du corpus, un affrontement violent entre la chair vorace et l'esprit tempéré. Cette lutte permet aux actants de conjurer les assauts de l'intempérance charnelle, laquelle semble avoir plongé l'humanité dans « *une inquiétante crise morale*¹¹¹ ».

Ces conceptions transparaissent notamment dans le roman *L'Anté-peuple* dans lequel on observe la résistance menée par Nitou Dadou contre les assauts de la chair : il est l'archétype même de l'individu résolu à se maîtriser afin de dompter les « *forces sauvages du désir qui envahissent*¹¹² » son corps. Il est l'objet d'une persécution féroce de la part de la jeune Yealdara qui est décidée à le rendre amoureux et dépendant de son corps hypersexualisé. Ce qui semblait n'être qu'une simple parade de séduction devient le prétexte éthique d'une auto-fondation visant à inventer un mode d'être permettant aux volontaires à la tempérance de se constituer en tant que sujets moraux. Chez Sony Labou Tansi, on ne devient tempérant que par pur volontariat puisque cet état moral et éthique résulte d'un choix individuel.

Ainsi, à la suite des séductions exercées par les corps-sexes des jeunes femmes, Dadou est contraint de se murer dans un « ascétisme » radical pour et dans lequel il lutte en principe contre lui-même. Un tel comportement du personnage à l'égard de la vivacité des sens qui le tourmentent figure la posture la plus féconde de l'individu *résistancialiste* sonyen. Ce dernier est engagé à conjurer ce triste état de servitude où l'individu concerné est esclave de lui-même. Bien au contraire, Sony Labou Tansi conçoit la liberté dans la capacité de chaque homme à se soustraire de l'asservissement qui le lie aux forces sauvages des instincts

¹⁰⁸ Sony Labou Tansi, cité par Ananissoh, Théo, *Le Serpent d'enfer. Le roman africain et l'idée de la communauté politique, L'exemple de Sony Labou Tansi*, op. cit., p. 47.

¹⁰⁹ Le terme *Résistancialisme*, qui fait d'emblée songer au concept sartrien de *L'Existentialisme*, est un néologisme inventé par Sony Labou Tansi dans l'optique de « *proposer un modèle éthique si puissant qu'il serait en mesure de mettre fin à cette inquiétante crise morale* » qui ensauvage les rapports humains dans un monde post-impérialiste. (Gahungu, Céline, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, op. cit., p. 220).

¹¹⁰ Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité II, L'usage des plaisirs*, op. cit., p. 91.

¹¹¹ Gahungu, Céline, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, op. cit., p. 220.

¹¹² Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité II*, op. cit., p. 90.

naturels. De fait, l'individu autonome, c'est la personne qui est parvenue à rendre docile la chair à force de commandement sur elle. À cette seule condition, il lui sera permis d'exercer une certaine souveraineté, c'est-à-dire d'établir « *une joute avec soi-même [puisque] lutter contre les désirs et les plaisirs, c'est se mesurer avec soi-même*¹¹³ ». C'est cette dimension qui est affirmée dans les propos suivants de Dadou :

*Dadou se leva. Il tituba jusqu'au portail. Les choses et les êtres étaient moins liquides autour de lui. Tout se fixait sauf ses jambes, sauf son esprit où vrombissait son grade d'ancien-homme. D'ailleurs, pourquoi serait-il un homme de tous les temps ? Il vit le visage de la gamine germer dans son esprit incertain. Elle pleurait. Dadou la regarda longtemps. Il se senti lâche. Cent fois lâche. Mais c'était bien. Très bien comme ça. Qu'elle aille se faire foutre. Je refuse de tomber amoureux. Les gamines, faut pas qu'elles s'emparent de vos couilles – elles peuvent les jeter n'importe où ; et après c'est difficile à ramasser. J'ai dit : pas question, l'homme n'est beau que lorsqu'il connaît le prix du choix*¹¹⁴.

Le rapport de Dadou à l'égard de ses désirs implique une lutte intense de soi avec soi. Le personnage n'est pas en train de combattre un adversaire extérieur mais bien un ennemi incrusté dans sa chair. Ainsi, si les « *gamines* » possèdent un pouvoir de séduction irrésistible, la chute n'a rien d'inéluctable puisque « *l'homme n'est beau que lorsqu'il connaît le prix du choix* ». À travers cette belle maxime, Sony Labou Tansi inaugure une philosophie du devenir humain, qui implique de concevoir l'homme authentique dans sa capacité à s'extraire de la servitude des appétits naturels (manger, déféquer, copuler). C'est précisément en cela que l'être humain devrait, selon l'auteur, se distinguer de l'animal car ce dernier est pourvu du pouvoir de la volonté qui lui permet de légiférer sur ses choix. Il est en cela différent du mouton qui n'obéit qu'à ses instincts naturels.

Pour cette raison, la défaite de l'individu intempérant tombé dans la nausée du corps est souvent décrite dans l'œuvre du romancier congolais comme l'état le plus abject de l'humain. C'est ce qui justifie le portrait peu reluisant qu'Estina Bronzario donne de Carlanzo Girafe dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*. En effet, cette femme qui combat les mœurs prévalant au sein de la *Cité obscène* ployant dans l'intempérance, et qui voudrait fonder « *l'homme-lieu-exact-de-l'honneur et de la dignité*¹¹⁵ », s'aperçoit soudain que son langage est inaudible pour son interlocuteur. Par voie de conséquence, puisqu'il n'appartient pas aux « *enfants de la transcendance*¹¹⁶ », il ne peut guère saisir le sens d'une telle exigence éthique :

*Je sais que tu ne comprends pas ces choses : tu es fait pour brouter et déféquer. Le cœur des choses ne te concerne pas. Le seul choix que tu saches faire, c'est celui-là : brouter, déféquer. Roupiller. Tu crois que l'homme s'arrête là*¹¹⁷.

¹¹³ *Ibid.*, p. 92.

¹¹⁴ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, op. cit., p. 51-52.

¹¹⁵ Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 97.

¹¹⁶ *Idem.*, p. 97.

¹¹⁷ *Ibidem.*, p. 97.

Le texte sonyen affirme nettement cette quête de l'humanité véritable. Tout s'y passe comme si l'homme original devait se dépasser dans sa condition naturelle, laquelle le rapproche curieusement des autres mammifères à travers les instincts qu'il possède en partage avec eux : *brouter*, *déféquer* et *roupiller*. Ce mode d'être lamentablement organique, c'est bien celui dans lequel se vautre le personnage intempérant. En revanche, tous les individus aspirant à la tempérance savent pertinemment, comme l'affirme un personnage de *La Parenthèse de sang*, que le « *corps est inintelligible*¹¹⁸ » et que la « *viande. La viande humaine. Ça ne sera jamais humain*¹¹⁹ ». Chez Sony Labou Tansi, il faut toujours transcender l'empire des désirs naturels et se dépasser pour accéder à la liberté laquelle permet, comme le suggère Nitou Dadou, de choisir en tout état de cause « *le naturel indispensable [...] parmi les naturels*¹²⁰ ». Il n'y a aucune satisfaction à tirer des passions sensorielles, encore moins lorsque celles-ci sont utilisées avec excès. On comprend toute l'aversion, voire le dégoût chronique, que les individus tempérants vouent à l'endroit de la chair, en tant qu'elle est la substance insensée qui aspire l'homme vers la brutalité sauvage des désirs.

Cette même considération nihiliste du corps constitue le fondement du choix de Dadou de se maîtriser afin de triompher de lui-même : « *[t]ous les corps sont moches. D'ailleurs, à bien y réfléchir, le corps, c'est le sommet de la 'mocherie'. La preuve, eh ! bien la preuve, la grande preuve c'est qu'il ne se lève que pour tomber*¹²¹ ». Dans l'œuvre de l'écrivain congolais, il est une nécessité indispensable que l'homme l'emporte sur ses propres désirs corporels, à moins de le voir succomber face aux forces instinctuelles.

Aussi la gouvernance que Dadou désire s'imposer participe-t-elle d'un processus d'auto-engendrement qui vise à favoriser son achèvement ontologique. Lorsque, devenu par la force des choses ascète, Dadou déclare : « *je ne veux pas tomber amoureux* », il réaffirme sa volonté de se dominer. Le champ sémantique de l'épuisement atteste d'un homme engagé dans une lutte éreintante : « *se leva, tituba, tout se fixait, sauf ses jambes, sauf son esprit* ». Ce vocabulaire participe d'un refus de céder à soi afin justement de triompher de soi-même. Dès lors, on voit bien que dans l'écriture de l'écrivain congolais, « *l'usage des plaisirs constitue un problème dans le rapport de l'individu à son propre corps*¹²² », pour reprendre une réflexion de Michel Foucault décrivant la particularité de l'éthique du comportement sexuel chez les Grecs anciens.

Aussi cette configuration presque guerrière qui structure l'usage des *aphrodisia* dans l'œuvre de Sony Labou Tansi suffit-elle à éclairer le fondement même de la psychologie des personnages tempérants, lesquels mus par le désir de remporter cette victoire sur soi préfèrent

¹¹⁸ Sony Labou Tansi, *La Parenthèse de sang*, *op. cit.*, p. 62.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 62.

¹²⁰ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, *op. cit.*, p. 60-61.

¹²¹ *Ibid.*, p. 60.

¹²² Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité II*, *op. cit.*, p. 165.

lutter jusqu'à la mort. Souvenons-nous des paroles fort explicites énoncées par Monsieur l'Abbé, de retour de son exil dans la forêt. Ce que l'on sait, c'est que cette retraite hors de la *Cité obscène* s'est avérée salutaire pour l'homme d'église : « - *J'ai dépassé le corps, dit Monsieur l'Abbé. J'ai dépassé la mort aussi*¹²³. » Ces quelques mots suffisent pour saisir que le refus du corps est source de grandeur et qu'il signifie révéler la victoire de l'esprit sur la matière qui elle halète.

C'est pour cette raison que, dans *La Vie et demie*, les adeptes de Martial entreprennent par le moyen de tracts de diffuser la philosophie de ce grand « *résistancialiste* » qui combat la paresse et la lâcheté des « *Guides* » écrasés par leurs appétits instinctifs. Par voie de conséquence, ces derniers constituent l'image la plus « *moche* » de l'homme à l'état larvaire, puisqu'imparablement « [s]'accepter est le sommet de la lâcheté humaine, n'existe que celui qui se refuse¹²⁴ ». Ainsi, l'éthique sonyenne de la *gouvernementalité* de soi par soi réactualise cette vision grecque, reprise par Foucault, selon laquelle « *on ne peut se conduire moralement qu'en instaurant par rapport au plaisir une attitude de combat*¹²⁵ ». L'emploi de l'infinitif *tomber*, verbe d'action traduisant la chute d'un corps ou d'un objet, ne symbolise pas seulement l'expression d'un cœur passionnément épris d'amour : il faut appréhender ce refus de *tomber*, de la part du personnage, comme l'explosion de la pugnacité d'un guerrier aguerrri qui ne veut pas se laisser terrasser par un redoutable adversaire qui se trouve être lui-même (la chair).

Au demeurant, Dadou est bien conscient que sa défaite risque d'occasionner des conséquences pour le moins irréversibles, allant jusqu'à mettre en jeu sa vie. En effet, céder servilement à la partie intempérante de soi entérine la prééminence dommageable des forces pulsionnelles qui menacent de tuer la vie. Cette défaite contre soi correspond, dans ce cas de figure, à la perte de l'honneur et de la dignité. Ainsi, avons-nous dit, la bataille au cours de laquelle il vaut mieux éviter de *tomber*, a lieu entre soi et soi, c'est-à-dire entre le corps et la raison. Dadou ne le sait que trop bien en sa qualité de citoyen vertueux par « *conviction* », puisqu'il reconnaît volontiers que la perte de ses « *couilles* » par le fait de succomber à ces corps-sexes « *de la jeune génération*¹²⁶ » risque de le plonger dans « *une indicible honte*¹²⁷ ». Si le fait d'éprouver de la honte est bien une expérience qui révèle le processus de « *subjectivation à l'état pur*¹²⁸ », alors, comme le fait valoir Slavoj Žižek, assumer son être pour la honte, c'est le moyen le plus efficace pour un humain d'affirmer aux yeux de ses semblables que l'on est un individu doté d'une conscience morale active :

¹²³ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *op. cit.*, p. 171.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 146.

¹²⁵ Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité II*, *op. cit.*, p. 89.

¹²⁶ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, *op. cit.*, p. 13.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 87.

¹²⁸ Žižek, Slavoj, *Vous avez dit totalitarisme ? Cinq interventions sur les (més)usages d'une notion*, Coll. « Poche », *op. cit.*, p. 188.

Qu'est-ce que la honte ? Qu'est-ce que cette expérience de « perdre la face » ? Selon la lecture sartrienne courante, le sujet, dans son « Pour-Soi », est honteux de l'« En-soi », du Réel stupide qu'est son identité corporelle : suis-je vraiment ce corps puant, ces ongles, ces excréments ? En un mot, « la honte » désigne le fait que l'esprit est directement lié à la réalité corporelle inerte et triviale – c'est la raison pour laquelle nous avons honte de déféquer en public¹²⁹.

De la même manière que *déféquer en public* confronte le sujet avec l'expérience redoutée de la honte, le personnage tempérant, à l'instar de Dadou, éprouve celle de se révéler à la lumière crue du regard des autres hommes sous la forme d'un corps qu'il ne maîtrise guère. C'est pourquoi le protagoniste sonyen refoule, comme la peste, l'idée de confier la gestion de son intimité aux mains des jeunes filles, lesquelles ne rechignent pas à porter les secrets des corps-sexes mâles sur la scène publique. Ainsi, craignant de s'offrir en spectacle, Dadou, contrairement aux intempérants qui se prélassent dans un état honteux, connaît-il le prix de la honte parce qu'il possède justement une conscience éclairée sur la portée de ses actes.

Fondamentalement, la honte dans l'œuvre de l'écrivain congolais est liée, de manière presque irréversible, à l'idée de la défaite de l'humanité dans l'univers nauséabond des instincts sexuels. Au sens agambenien du terme, c'est cette profanation de la sexualité par son extraction de l'ordre des choses sacrées qui expose la société à l'arbitraire mortifère de ce « Moi » libidinal égoïste qui s'est emparé des hommes. À bien des égards, ce « Moi » sexuel est dangereux et angoissant parce qu'il ne s'affirme qu'à travers les traits souverains du corps intempérant, lequel constitue l'image d'une chair convulsive vouée à la mort. Or c'est en des termes similaires que l'écrivain Sony Labou Tansi définit la dimension socio-éthique de son roman éponyme :

L'État honteux, la condition honteuse si tu veux, c'est l'histoire d'un homme qui a vu choir son sexe... Mais pour moi chaque chose étant chose et demie, l'homme qui a vu choir son sexe, c'est la société qui voit s'effondrer ses valeurs, c'est la terre qui s'échappe sous nos pieds¹³⁰...

Dès lors, la tempérance actantielle traduit chez Sony Labou Tansi l'expression d'une philosophie « *résistancialiste*¹³¹ » qui conjure la défaite de « *l'homme piétiné par son sexe*¹³² ». Ce *résistancialisme* individuel est favorable à l'instauration d'une posture éthique qui vise à imposer une victoire de soi sur soi. L'ennemi à affronter paraît si redoutable et coriace qu'il faudrait mieux accéder à ce que les anciens Grecs appelaient « *l'enkrateia* » qui « se

¹²⁹ *Ibid.*, p.189.

¹³⁰ Sony Labou Tansi, cité par Ananissoh, Théo, *Le Serpent d'enfer*, *op. cit.*, p. 53-54.

¹³¹ « *Le résistancialisme, cependant, est bien plus qu'une création potache et insolente, conçue dans la seule contestation d'une statue monumentale de la littérature française. L'écrivain ambitionne d'inventer une éthique de la riposte : réaction à tout ce qu'il condamne – lâcheté, hypocrisie, misère culturelle, dépendance –, elle est une dénonciation des impérialismes, une critique du repli sur une africanité de carton-pâte, et une condamnation du matérialisme.* » (Gahungu, Céline, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 221-222.)

¹³² Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, *op. cit.*, p. 24.

caractérise plutôt par une forme active de maîtrise de soi, [permettant] de résister ou de lutter, et d'assurer sa domination dans le domaine des désirs et des plaisirs¹³³ ». C'est bien une lutte de ce genre que livre Nitou Dadou. Ce combat contre les désirs permet en fin de compte au personnage de se constituer une expérience pragmatique sur son rapport avec soi :

Les moisissures poussent sur les endroits qu'on a le plus aimés, les lézardes s'ouvrent là où les cœurs eux-mêmes se lézardent. Gamine, gamine, gamine, se mitrailla Dadou. Le mot ouvrit des blessures au fond de son être. Il fut persuadé que rien n'irait jamais plus loin que ces petits coups de chair retroussée. Le vent de la peur. La peur d'être amoureux. Non, si ça n'était que la vertu. La vertu est moche ! Mais la nature. On ne peut la mettre où l'on veut, au temps voulu, la nature. Elle terrasse. Elle écrase. Elle pue. Elle vous monte à la tête, comme du vin. La nature donne des vertiges. Il lâcha un autre « non » - cette fois moins intense dans sa voix -, mais sa chair tout entière en avait ressenti la secousse¹³⁴.

Dadou doit ainsi transcender ses sens pour s'élever jusqu'à sa véritable humanité. Cette « domination de soi par soi¹³⁵ » commande au personnage de fournir de considérables efforts en vue de se vaincre lui-même. On le voit, la chair et la raison sont engagées dans une lutte antagoniste pour la possession du pouvoir. Ces deux forces apparaissent clairement en opposition radicale chez Sony Labou Tansi. L'une tire l'homme vers les désirs instinctuels (c'est l'univers du bas corporel au sens bakhtinien du terme) qu'il a en partage avec le règne animal (manger, déféquer et copuler) ; l'autre, en revanche, l'oriente vers les phénomènes métaphysiques qui participent à nourrir l'âme (cela correspond à l'univers de la raison ou, mieux, à celui du monde intelligible, pour employer le vocabulaire platonicien). On comprend pourquoi Benoît Goldmann, dans *Les Yeux du Volcan*, recourt au texte sacré pour conjurer, voire exorciser, l'appétit sexuel de sa femme : « Dès qu'approchait l'heure du lit, l'adjudant plantait ses yeux sur les Écritures. De cette manière, il était sûr que Dona Alleando n'oserait pas¹³⁶. » Une fois de plus, le roman sonyen réaffirme cette sorte de bataille qui a lieu entre les instances duelles de l'esprit et du corps. Il s'agit réciproquement pour l'une de réduire au silence l'autre car, ne n'oublions pas, il se joue là une lutte certaine pour la maîtrise du pouvoir. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si Dadou utilise le langage pour lutter contre les assauts fougueux de sa chair sexuelle.

On connaît toute la prétention du langage humain à tenter de maîtriser le fonctionnement du monde phénoménal. À cet égard, il est ce qui, dans le processus humain de fondation du social, organise la hiérarchie des valeurs et repousse rationnellement les anti-valeurs, qui sont susceptibles de favoriser le déchaînement des forces pulsionnelles. Ces instincts naturels non gouvernés constituent imparablement une menace pour la stabilité du monde. De ce fait, on le voit, le « non » entre parenthèse proféré par le personnage en appui au refus du « oui » à

¹³³ Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité II*, op. cit., p. 87.

¹³⁴ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, op. cit., p. 26-27.

¹³⁵ Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité II*, op. cit., p. 88.

¹³⁶ Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, op. cit., p. 81.

la chair structure la configuration d'une réalité manichéenne qui met en opposition le bien et le mal. Voilà en quelque sorte le pouvoir du langage qui organise la structure des valeurs, ainsi que le corrobore le propos de Hegel, lequel fait valoir que « *c'est la force du parler qui réalise ce qui est à réaliser*¹³⁷ ». Ce faisant, en usant de ce « *non* » radical qui appartiendrait au vocabulaire du langage de la résistance, Nitou Dadou entend s'exorciser afin de faire triompher l'autonomie du vouloir de son refus. En procédant ainsi, ce personnage tempérant se fonde comme sujet moral. On est, de ce fait, en droit d'apprécier les affirmations suivantes de Raymond Polin, lesquelles corroborent notre propos :

[...] *ce qui transforme l'homme en réalité morale, c'est l'obligation, le fait qu'il y a de l'obligation pour lui, et qu'il ne dépend que de lui, de sa propre affirmation des valeurs, de son jugement, de son consentement : c'est le fait qu'il est capable de s'obliger parce qu'il le veut*¹³⁸.

Pour les mêmes raisons, les actants tempérants de Sony Labou Tansi luttent contre leurs propres passions dans l'optique de devenir meilleurs. En cela, la tempérance revêt une dimension téléologique au sein de la poétique sonyenne. Il faut voir là tout un art de l'existence qui invite l'homme, abandonné dès sa naissance dans une corporéité portée par l'exubérance des sens, à s'engendrer soi-même afin de se concevoir comme sujet moral capable de s'extraire de la déraison. Chez l'écrivain congolais, ce défaut de raison soumet l'individu à la servitude des pulsions qui finissent par le transformer en une sorte de monstre libidinal. Ce dernier étant résolument voué à satisfaire ses penchants naturels égoïstes dans le plus grand déni de la dimension humaine qui singularise l'espèce à laquelle il appartient. C'est ce que Sony Labou Tansi qualifie métaphoriquement par la formule « *démissionner de son poste d'homme* », laquelle symbolise l'état tragique de l'humain qui a paresseusement chuté dans la servitude des sens. L'esprit ou la raison se situeraient ainsi clairement du côté du bien alors que le corps serait, quant à lui, relégué dans les abysses du mal. Selon l'auteur, il faudrait maîtriser cette nature déchaînée pour éviter que « *l'âme plantée*¹³⁹ » dans cette « *chair qui recule*¹⁴⁰ » ne succombe à jamais.

Conséquemment, on voit se construire au sein de la prose sonyenne tout un imaginaire moral qui condamne la corporéité humaine à la damnation éternelle, en raison de sa « *voracité* » naturelle. Le corps est perçu par les personnages comme un agent du mal doté de sa propre *agentivité*. Sa mission est de neutraliser l'individu dans la servitude des plaisirs démesurés. Ce qui ne cesse d'être dissimulé derrière une telle vision nihiliste du corps, c'est l'idée que la soumission à la chair est une défaite qui conduit l'être vers son autodestruction.

¹³⁷ Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, cité par Hénaff, Marcel, *Sade. L'invention du corps libertin*, Paris, PUF, 1978, p. 78.

¹³⁸ Polin, Raymond, *Éthique et politique*, op. cit., p. 43.

¹³⁹ Riffard Claire et Martin-Granel, Nicolas et Gahungu, Céline, *Sony Labou Tansi. Poèmes*, Paris, CNRS Éditions, 2015, p. 448.

¹⁴⁰ *Ibidem.*, p. 448.

C'est la preuve qu'il faudrait impérativement se dompter soi-même afin de faire taire l'empire sensoriel qui ravale l'homme dans l'animalité du corps, devenue sous la plume sonyenne, synonyme de la « viande » en tant que métaphore d'une humanité qui s'abandonne. Il suffit, pour s'en rendre compte, de considérer le point de vue des personnages touchant aux raisons qui les motivent à tempérer leurs passions corporelles. Certains d'entre eux vont jusqu'à recourir à la médecine pour rendre docile la chair dans ses aspirations portées vers l'excès : « [e]n amour, je n'étais pas encore le bois mort que je suis devenue, mais le feu, comme nous disons chez nous : vorace, insatiable. Inflammable. Nous avons vu un médecin pour modérer ma voracité dans les choses de la chair¹⁴¹ ». Ces paroles sont celles d'une femme qui, dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, a dû recourir à la science pour maîtriser son corps afin de le rendre plus tempéré, plus contrôlable.

Cette vision de la chair capricieuse participe à fonder un imaginaire moral qui se sert de la sexualité libéralisée pour structurer l'idée d'un corps du mal. La poétique de la tempérance chez Sony Labou Tansi est tramée par un rapport de commandement de l'individu sur soi, déployé afin de nier la souveraineté du corps. C'est la seule condition qui permet aux personnages d'accéder à un semblant de bonheur, comme l'atteste le fragment narratif suivant : « c'est grâce à ce traitement que Marcellio Douma est arrivé à empêcher sa femme à coucher comme une chienne. Aujourd'hui ils sont heureux¹⁴². » En somme, on le voit, la domination du corps est source du vrai bonheur, celui qui s'obtient à la suite d'un rapport au corps induisant ce que Michel Foucault appelle la joute avec soi-même : la conception développée par le romancier congolais au sujet de l'usage des *aphrodisia* semble faire écho à l'éthique grecque du comportement sexuel ainsi que la lit et interprète Michel Foucault dans son ouvrage portant sur la morale sexuelle chez les anciens Grecs :

L'accent est mis sur le rapport à soi qui permet de ne pas se laisser emporter par les appétits et les plaisirs, de garder vis-à-vis d'eux maîtrise et supériorité, de maintenir ses sens dans un état de tranquillité, de demeurer libre de tout esclavage intérieur à l'égard des passions, et d'atteindre à un mode d'être qui peut être défini par la pleine jouissance de soi-même ou la parfaite souveraineté de soi sur soi¹⁴³.

La finalité de la tempérance chez Sony Labou Tansi vise à garantir à l'homme la possibilité d'adopter une meilleure conduite : en devenant un sujet moral et vertueux, ce dernier acquiert les qualités nécessaires pour mieux administrer la Cité. C'est pourquoi l'idéal que porte son éthique se résume en un art d'exister qui implique de se servir du concours de la raison pour gouverner l'usage des plaisirs. Pour ce faire, il convient que l'individu domine littéralement son corps, lequel est rattaché à un imaginaire sexuel aux fortes connotations morales, qui présente la chair comme cette chose qui entérine la chute de l'homme dans son ontologie inachevée.

¹⁴¹ Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 178.

¹⁴² *Ibid.*, p. 179.

¹⁴³ Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité II*, op. cit., p. 43.

Cela explique pourquoi ce dernier échoue toujours à poser de bonnes actions toutes les fois où il se laisse soumettre à la servitude des désirs sensoriels.

C'est alors qu'on assiste à la formalisation romanesque, chez l'écrivain congolais, d'une poétique induisant la haine radicale du corps. En effet, tous les personnages de Sony Labou Tansi, même de manière ponctuelle, détestent une chair qu'ils trouvent très « *moche* » parce qu'elle n'est qu'un amas de « *viande* » qui emprisonne fatalement l'homme dans le règne animal, celui-ci se caractérisant honteusement par la satisfaction des appétits primaires tels que manger, déféquer et copuler. N'oublions pas, c'est le lieu de le rappeler, que la matière corporelle ne constitue aux yeux de Sony Labou Tansi que la triste réalité d'une « chair vive » sans profondeur ni transcendance. Pour l'entendement humain, elle ne représente exactement que l'extériorité primordiale en situation, c'est-à-dire un déjà-là absolu privé d'intelligibilité. Or le penseur congolais n'admire l'homme que lorsqu'il se fonde comme le lieu souverain d'où germera l'idéal des principes métaphysiques (Raison, Justice, Intégrité, Bonheur, Paix, Amour, etc.), seuls à même de conjurer la condition précaire de son être corporel.

Ainsi assiste-t-on à une confrontation frontale entre l'image de l'individu authentique, c'est-à-dire celui-là même qui aspire à demeurer tempérant et l'individu inauthentique, lequel se vautre par pure paresse dans une servitude tragique à l'égard de ses propres désirs. En somme, pour Sony Labou Tansi, le corps, en tant que substrat du matérialisme pur, constitue le lieu de la plus grande tragédie pour l'espèce humaine. C'est pour cette raison que ses croyances, si l'on peut dire prophétiques, se projettent inconditionnellement dans l'attente épiphanique d'une nouvelle humanité qui ne pourra s'incarner qu'au travers d'un corps souverain par sa désincarnation. Cette image du corps glorieux serait en tout point de vue semblable à celui revêtu par le Christ post-mortem.

En revanche, nonobstant le triomphe de l'homme sur la matière qu'augure une telle utopie, on ne saurait ignorer l'aporie abyssale dans laquelle se trouve placé le corps dans la poétique sonyenne. Le corps s'y situe à la confluence de deux extrêmes qui participent à renforcer son intranquillité. Si, comme le démontre la situation du personnage intempérant, l'homme n'est authentique que lorsqu'il s'oblige à être maître de ses passions, on ne peut guère se trouver plus satisfait de l'image névrosée de l'homme que nous renvoie le héros tempérant. Ce dernier, mu par la peur de succomber dans l'abîme nauséabond des appétits sexuels, est condamné à n'exister qu'au travers d'un ascétisme radical dû à cette volonté qu'il a de sans cesse refouler ses désirs, au point de souffrir de sa condition corporelle.

L'individu tempérant sonyen, loin de représenter la figure de l'individu authentique et bienheureux, constitue plutôt, à notre sens, l'image malheureuse de l'homme excessivement tragique dont l'être est ballotté par la crainte de vivre. Il est en cela un homme nihiliste, au sens nietzschéen du terme, qui n'ose pas dire oui à lui-même, entendu que cette affirmation sensorielle positive est, avant toute considération, l'expression la plus généreuse de

reconnaissance de la valeur corporelle dans la révélation phénoménale de l'être humain. Cette dimension est d'ailleurs d'autant plus problématique quand on tient pour acquis, depuis déjà les thèses énoncées par la phénoménologie, que la pragmatique de l'être n'est donnée que dans sa réalité charnelle, c'est-à-dire lorsqu'on juge que c'est son corps qui fonde son être-là au monde. Dès lors, que peut-on véritablement espérer apprendre, dans la perspective de l'horizon d'attente lectoral qui est le nôtre, de cette dimension presque absurde qui se joue entre le corps intempérant et le corps tempérant ? Autrement dit : pourquoi la poétique sonyenne s'obstine-t-elle à instaurer une polémique inféconde autour des rapports antagonistes sur lesquels reposent l'intempérance et la tempérance ?

Partant de ce qui précède, la tentative de réponse à ces deux interrogations sera pour nous l'occasion de critiquer les fondements de ce qui semble se structurer comme une philosophie de l'absurde chez Sony Labou Tansi. Ce faisant, nous essaierons d'avancer quelques hypothèses qui auraient pu fonder l'écrivain congolais à croire en une telle utopie éthique, suggérant de fait la possibilité d'inventer une nouvelle humanité plus viable grâce à sa désincarnation corporelle.

Toutefois contentons-nous pour l'instant d'appréhender la configuration narrative de la gouvernance de soi dans l'œuvre de Sami Tchak.

Le corps intempérant constitue chez le romancier togolais le support poétique qui endosse les fondements d'un matérialisme corporel. Celui-ci soulève, de la manière la plus saisissante, la problématique portant sur l'articulation entre expérience des plaisirs et connaissance de soi. Le matérialisme charnel est le support tangible à partir duquel les créatures diégétiques tchakiennes structurent leur gouvernance de soi. Cette appréhension de la phénoménalité de soi, par le truchement de l'intempérance charnelle, définit le désir sexuel comme la force qui excède les limites de l'être homogène, au sens ou l'entend Bataille. Ainsi, la gouvernance de soi chez Sami Tchak ne découle pas, comme c'est le cas chez Sony Labou Tansi, de la domination de soi par soi mais constitue une révélation pour le personnage. Ayant compris, grâce aux expériences des plaisirs, qu'ils ne sont que le support d'une matérialité implacable, les actants intempérants ne se découvrent intégralement comme sujets désirants qu'en établissant une joute jouissive entre soi et le corps. Comme on a pu le voir tout au long de cette réflexion, l'expérimentation du désir en tant que puissance de l'excès constitue, pour reprendre une expression de Laurent de Sutter, l'occasion pour chaque individu intempérant d'« être conduit hors de soi¹⁴⁴ ». Aussi l'écrivain togolais structure-t-il le rapport au corps comme le moyen le plus efficace permettant à ses actants d'accéder à la gouvernance d'eux-mêmes. À bien considérer les choses, ce matérialisme corporel qui s'affirme dans l'œuvre de Sami Tchak trousse les fondements d'une réflexion éthique qui fait

¹⁴⁴ Sutter, Laurent de, *L'Âge de l'anesthésie. La mise sous contrôle des affects*, op. cit., p. 28.

valoir que la connaissance de soi dans le domaine sexuel est de ces expériences au sujet desquels l'être humain n'a guère besoin de la médiation d'aucune autorité, si ce n'est celle souveraine de sa propre chair.

Par conséquent, ce n'est qu'en s'abandonnant à l'empire des sens que chaque individu peut s'extraire hors des limites de l'être-soi imposé par l'arbitraire social, afin de mieux contempler l'étendue infinie de son être ainsi que l'abîme qui le constitue (la mort). Ce qui se cache derrière cette assertion, c'est l'idée insistante selon laquelle l'expérience des plaisirs sensoriels permet de redéfinir les contours de chaque être. C'est la raison pour laquelle la volonté de jouir s'affirme toujours chez Sami Tchak comme un motif narratif censé figurer le désir comme une puissance du débordement. Par ailleurs, c'est ce que l'on a pu voir avec les exhibitions publiques des scènes copulatoires, lesquelles ont favorisé la transformation de la société textuelle en une sorte de *Cité obscène*. Ainsi, si comme tel, le texte tchakien se veut être le lieu par excellence du dévoilement de la nudité intégrale du corps à travers ses mises en scènes sexuelles, sa poétique de l'intempérance doit être envisagée comme une « *mise en question permanente du sujet*¹⁴⁵ ». Car il y a tout lieu de considérer les expériences des plaisirs corporels comme une sorte d'exercice pour les actants intempérants à la maîtrise de soi.

Ce saisissement de soi donné dans la pragmatique de l'expérience sensorielle ouvre naturellement une brèche dans la conscience individuelle. Cette ouverture hors de l'être-soi permet aux personnages d'accéder à un foyer de connaissances, non plus nécessairement sur la sexualité, mais bien plus sur les fondements structurant le rapport de l'individu aux plaisirs. Cet exercice de soi sur soi qui s'actualise à travers la consommation sans limite de tous les plaisirs s'impose comme une sorte de résistance à l'embrigadement de l'être. Ce qui revêt une importance capitale aux yeux de Sami Tchak à l'heure où les individualités de l'extrême contemporain tendent à s'atrophier face à la volonté du biopouvoir postcolonial d'administrer la gestion des corps autour du monisme fondé sur la jouissance compulsive. Ce dernier voudrait réduire la complexité de chaque être en l'enfermant dans des jouissances corporelles socialement codées et maîtrisées par le Discours homogène de la société de consommation. Cette configuration propre aux sociétés de contrôle globale est figurée à travers la *Cité obscène* tchakienne. Nous avons vu, du reste, que le monde global dans lequel évoluent les sujets intempérants ne semble plus leur garantir la consommation des plaisirs du « trop » que dans les interstices des lieux hétérotopiques. Tout se passe comme si cette Cité, aux mœurs pourtant libérées, craignait l'invasion discursive des vérités inhérentes aux expériences individuelles des plaisirs. C'est la raison pour laquelle la découverte des savoirs sur soi par soi, obtenus grâce à l'expérience sexuelle, ne devrait en aucun cas accéder au

¹⁴⁵ De Sauverzac, Jean-François, *Le Désir sans foi ni loi, lecture de Lacan, op. cit.*, p. 34.

niveau des choses dicibles pour espérer constituer une matrice de connaissance du fonctionnement des êtres dans leurs rapports avec la vie intérieure.

Autour des expériences individuelles des plaisirs, le Discours homogène de la société de consommation impose le silence, entérinant sans procès que ces phénomènes prétendument intimes demeurent dans le domaine de l'inconnaissable. Dès lors, nous avons affaire, d'une certaine façon, à une société qui paraît, en rapport avec la culture amoureuse qu'elle entend promouvoir, fonctionner sur un ensemble de paradoxes bien étranges. On se retrouve en présence d'un monde qui semble obscène par la monstration de la nudité du corps-sexe et de son *faire intempérant* – non pas nécessairement au niveau de la mise en discours de cette nudité en excès. Autrement dit, la société dans laquelle évoluent les actants intempérants est obscène parce qu'elle favorise la mise à nue des corps, en raison de la tolérance qu'elle manifeste à l'égard de la consommation de certaines licences sensorielles. En revanche, quant à son Discours sexuel, on remarque qu'il est plutôt conformiste et même vertueux. Ainsi, si la *Cité obscène* autorise à l'individu de s'adonner à des licences sensorielles productrices de jouissances inouïes, elle frémit néanmoins devant l'énonciation de la réalité du corps intime des personnages. Cette réalité de soi, chaque intempérant parvient à en cerner les manifestations grâce à l'expérience du désir et des plaisirs, qui les conduit à se penser comme des *êtres autres* très différents de l'image que la société leur impose de donner à voir. C'est justement cette éventualité que semble redouter la *Cité obscène* qui voudrait, qu'autour des sexualités globales se stabilise l'être afin de mieux le gouverner à partir de la promesse d'un épanouissement total de soi donné dans la pratique des sexualités improductives¹⁴⁶.

Cette société obscène textuelle est insidieusement disposée à accepter, sous certaines conditions, les transgressions générées par le corps intempérant – lequel constitue la figuration du désir en tant que force de l'excès. Cependant, elle ne semble pas cautionner l'énonciation publique des expériences du désir. À moins que ces expériences charnelles individuelles ne passent par le langage névrotique et castrateur, avant d'intégrer le régime de l'expressivité. D'ailleurs, que devrait-elle craindre, puisque de toutes les façons, le Discours homogène sur lequel se fonde son pouvoir, doit toujours exclusivement parler de l'expressivité du corps, car il est le médium du langage rationnel. Ainsi, parce que cette chair intempérante est appréhendée par le Discours homogène comme le support d'un matérialisme radical, il ne faut guère prendre au sérieux la vérité des connaissances qu'elle est susceptible de nous délivrer. À dire vrai, il ne faudrait même pas écouter les crépitements du langage corporel car il ne peut que nous conduire dans le domaine angoissant du non-savoir.

¹⁴⁶ On peut citer des pratiques comme la sodomie, la zoophilie, la coprophagie, la thanatophilie, l'ondilisme, le fisting, le libertinage, etc. Ce sont là autant de pratiques que la *Cité obscène* fait miroiter aux individus intempérants dans l'œuvre de Sami Tchak, les promettant ainsi d'accéder à un épanouissement intégral de soi donné dans la consommation excessive de ses plaisirs extrêmes.

En ce sens, c'est le seul langage de la *Cité obscène* qui doit toujours triompher pour entériner sur la narration des expériences charnelles et non celui émanant directement du corps. À cet égard, du langage de la chair, on ne peut rien apprendre, ni rien savoir, ni même rien attendre étant donné que la vérité de la corporéité est déjà donnée dans la visibilité crue de sa présence au monde. Dès lors, quand bien même l'être incarné dans cette matérialité en vient à cerner quelques manifestations des phénomènes se rapportant avec sa vie intérieure, il doit toujours impérativement se servir de la médiation du langage névrotique. C'est dans cette optique que l'individu est obligé de recourir à une parole castratrice afin de rendre audible le langage censé porter au réel ses expériences intimes. Ainsi, en usant du langage homogène (névrotique), lequel s'avère être le prolongement le plus direct de la conscience rationnelle, l'individu est contraint de s'imposer une autocensure dans la restitution discursive de ses expériences intimes.

Ce faisant, afin de paraître conforme aux usages des plaisirs corporels édictés par la *potestas economicus*¹⁴⁷ globale, le sujet postcolonial, tel un névrosé, doit constamment refouler les expériences de l'excès quand il s'agit d'énoncer l'intimité de l'être-soi en public. L'individu astreint au refoulement de cette part de soi (en fait, le reste des affectes corporels) qui fait résolument de lui un être de la transgression ne peut plus réinvestir les fondations sociales de son être. Par voie de conséquence, l'usage du langage castrateur (névrotique) constitue la preuve la plus tangible que le sujet a officiellement et définitivement renoncé à son « reste » dans sa tentative de problématiser la vérité de son être. Ce n'est que de cette façon qu'il peut recueillir l'approbation de la société qui reconnaît en lui un individu contrôlable et assignable à des rôles libidinaux conventionnellement admis. Ainsi, on ne peut tolérer qu'il s'adonne à des excès du désir que dans les lieux hétérotopiques aménagés pour l'épanchement des jouissances. Cependant, jamais la *Cité obscène* ne tolérera que le sujet mette sur la scène du Discours cette part non moins violente de lui-même. Il vaut mieux pour lui, à cet effet, de demeurer un individu névrotique en réduisant au silence chaque fois que l'occasion lui est donnée d'énoncer la réalité de son corps intime.

¹⁴⁷ Nous faisons allusion, à la suite de Michel Foucault, à la configuration de l'imaginaire sexuel du biopouvoir global qui semble posséder un pouvoir symbolique de vie et de mort sur les sujets postcoloniaux. Ce pouvoir s'affirme avec plus de vivacité dans sa capacité à contraindre les sujets postcoloniaux au monisme du jouir compulsif posé comme philosophème appelé à régir le fonctionnement psychique des individus. Ainsi, le bonheur de l'être semble presque dépendre de sa capacité à adhérer aux principes de consommation sensorielle édictée par les logiques hédonistes néolibérales. Au regard de la particularité de la bioéconomie néolibérale dans sa volonté de fédérer les corps autour du monisme du jouir, nous suspectons la manifestation d'une *potestas economicus*, semblable à celui dont disposait le *paterfamilias* romain, lequel contrôle et administre la gestion de la vie autour du fantasme de la consommation libérale des plaisirs. Il ne s'agit plus ici d'une mort, à première vue physique, mais d'une mort symbolique, puisque la vitalité de l'être paraît d'abord pour le coup se structurer autour d'un cartésianisme économique moderne qu'on peut symboliser par la formule suivante : *Je jouis, donc je suis*.

Au regard de ce qui précède, il est évident que la *Cité obscène* représentée par Sami Tchak, en tant que figuration des sociétés globales postcoloniales, a grand intérêt d'encenser un langage castrateur et névrotique pour mettre en discours l'expérience de soi. En effet, l'énonciation intégrale de soi par soi risque d'astreindre les sociétés postcoloniales à engager la transvaluation de leurs propres mœurs en matière d'usage des plaisirs corporels. Les enjeux paraissent tellement énormes pour la *potestas economicus* globale qui est, à tout point de vue, un patriarcat libidinal reterritorisé sur les lieux fantasmagoriques des sexualités néolibérales. En ce sens, la *Cité obscène* doit constamment emmener les sujets postcoloniaux à refouler par eux-mêmes l'idée que le corps pourrait mettre en discours la cohérence des récits relevant des expériences intérieures. En ce sens, le Discours homogène en tant que médium de la parole dite officielle ne peut guère rendre audible l'expressivité du « reste » de l'affectivité refoulé, et quant au corps, son langage n'a pas à être proféré puisqu'il échappe à la rationalité. Voici en quelque sorte une approche structurelle de la configuration des imaginaires sur lesquels se fondent les usages globaux de la consommation des plaisirs en postcolonie. Ces informations s'avèrent nécessaires pour comprendre les enjeux de la gouvernance de soi dans la poétique tchakienne. Du moins, c'est ainsi que nous avons bien voulu orienter notre réflexion dans sa tentative d'éclairer les structures anthropologiques du libéralisme sexuel sur lequel repose le mythe littéraire de l'intempérance charnelle chez Sami Tchak.

En revanche, il y a comme une préoccupation majeure qui travaille le personnage intempérant au sortir de ces expériences sensorielles. Il s'agit, il faut le dire d'emblée, d'une volonté urgente chez lui de « se » raconter, d'avouer par le moyen du langage l'expressivité de son corps intime. Tout se passe comme si en voulant parler de leurs expériences du corps, les intépérants tchakiens voulaient dénuder le Discours homogène en lui arrachant violemment ses « guenilles » morales et vertueuses pour qu'il devienne capable d'énoncer la vérité de chaque être. Ainsi les actants semblent-ils se comporter comme des individus qui, ayant découvert on ne sait trop quelle vérité sur eux-mêmes, brûlent d'envie de la faire connaître à l'ensemble de la société. Ce qui frappe et fascine dans l'attitude des actants intépérants, c'est cette « libido » énonciative qui les conduit à vouloir *tout dire* au sujet de leurs expériences des plaisirs. C'est en cela que le plaisir de parler et le plaisir d'entendre régissent le fonctionnement de l'aveu obscène qui constitue en quelque sorte une grande lumière projetée sur l'obscurité qui enveloppait la réalité du corps intime.

Dès lors, nous nous proposons de discerner les raisons majeures qui poussent les personnages à raconter leur *faire intépérant* dans une impressionnante rigueur de transparence.

a- Les Enjeux de l'aveu obscène

Les motivations qui poussent les personnages intempérants à « se » raconter sont multiples. Ainsi, les raisons génératrices de ces aveux obscènes varient d'un personnage à un autre. C'est pourquoi chacun d'eux s'attèle à structurer l'énonciation de soi-même à partir de ses propres expériences des plaisirs, lesquelles sont tissées par et dans le rapport sublimé de soi au corps. Ce que l'on sait d'emblée, c'est que les individus intempérants sont unanimement mus par une « libido » énonciative. Cet art de la mise en visibilité de soi, fondé sur l'exhibition publique des aveux obscènes, suggère que certains savoirs peuvent effectivement émerger de l'intime. Dès lors, la mission principale que se propose d'assumer chaque actant intempérant au sein de la *Cité obscène* consiste à se prémunir d'une parole susceptible de performer l'intimité du *faire* dans les usages des plaisirs. En effet, si l'homme est fondamentalement appréhendé comme un corps désirant, ainsi que le conçoivent non sans grande conviction les intempérants tchakiens, c'est la preuve qu'il est possible de structurer une matrice de connaissance à partir de ses expériences sensorielles. Celles-ci pourraient éclairer sous une perspective nouvelle le fonctionnement psychique de l'être-ensemble. Le triomphe de la part de soi réduite à l'invisibilité par le Discours hégémonique, faute d'en parler officiellement, devrait aider les personnages à en apprendre un peu plus sur leur propre énigme. C'est la raison pour laquelle les créatures diégétiques de Sami Tchak se donnent entre autres missions « d'obscéniser » le Discours homogène en l'emmenant à exhiber sans complaisance la singularité des fantasmés corporels de chaque individu. Au regard de ce qui vient d'être avancé, nous posons l'hypothèse selon laquelle les aveux obscènes des actants intempérants constituent une invitation à l'endroit de la Cité pour qu'elle initie la refondation de ses propres mœurs sexuelles. Ce n'est que sous cette condition qu'il pourra être possible de concevoir le bonheur de tous, à partir de la visibilité hétérogène des « être-soi ». Ceux-ci sont envisagés, avant toute considération, comme des corps désirants.

Ces considérations transparaissent avec plus d'intensité dans *Place des fêtes* où le personnage-narrateur soumet sa mère à d'obscènes aveux pour le moins désarmants. Une telle posture est transgressive à l'endroit de la vertu qui fonde socialement les interactions filiales entre le fils et la mère. Cela étant, puisque le *faire intempérant* de sa mère situe la conduite de cette dernière au-delà de la moralité des mœurs – au point où elle peut se targuer métaphoriquement de pratiquer une sexualité pétant « *plus haut que la morale*¹⁴⁸ », le personnage-narrateur estime qu'elle devrait énoncer l'expressivité de son corps intime. En effet, on serait en droit d'attendre de cette grande jouisseuse qui a toujours recherché les effusions sensorielles qu'elle nous livre sans difficulté le récit de ses expériences. Or, aussi paradoxal que cela puisse paraître, on constate que cette hédoniste au « *derrière*

¹⁴⁸ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 79

*infatigable*¹⁴⁹ » se braque dans une gêne qui donne l'impression qu'elle aurait soudainement honte de la vérité énonciative de sa subjectivité :

Je m'assis à côté de maman et, au métro Place-des-Fêtes, le courage me vint. Comme la sève qui jaillit du palmier et que les gens de chez mon papa là-bas appelle vin de palme, délicieux quand il n'est pas fermenté et très alcoolisé quand il est fermenté. « Maman, raconte-moi ta vie. » Soupir de maman. « Je précise : la biographie de tes fesses avant que tu n'aies rencontré papa. » Soupirs plus profonds. Puis, là aussi, je découvris en maman une femme comme les autres. Elle n'avait pas le courage de se dévoiler en mots alors qu'elle dévoilait ses fesses en actes. Elle prétendit qu'avant d'avoir rencontré papa qui, selon elle, lui avait gâché la vie, elle était une femme « sérieuse ». « Moi, quand j'avais un homme, pas question d'accepter un deuxième. L'éducation qu'on m'a donnée, c'est fort en moi »¹⁵⁰.

Pour mieux saisir la portée de ce propos, il convient tout d'abord d'exposer quelques principes fondamentaux sur lesquels repose la sociabilité humaine. Ce bref rappel, loin d'être superflu s'avère au contraire nécessaire pour éclairer la lanterne du lecteur.

Si comme le conçoit Gilles Mayné, les mots sont les « *agents de la transparence*¹⁵¹ », alors, il faut bien reconnaître que ce dont on ne peut parler publiquement ne saurait exister sur la scène du réel symbolique. En effet, le langage humain s'affirme comme la médiation de toute représentation. Cela suppose que, pour toute société, le régime de l'officialité se configure à partir d'une classification radicale entre les réalités dites positives et celles dites négatives. Ce faisant, seules les premières parce qu'ayant requis le consensus de la norme sociale sont appelées à transiter par le tissu du langage pour accéder au domaine des choses connaissables. Celles-ci forment ainsi une matrice de savoir. C'est en conformité avec cette exigence de la transparence comme tâche assignée au langage que Michel Foucault a appréhendé la réalité et le fonctionnement des discours au sein des sociétés occidentales :

*Le discours n'est guère plus que le miroitement d'une vérité en train de naître à ses propres yeux ; et lorsque tout peut enfin prendre la forme du discours, lorsque tout peut se dire à propos de tout, c'est parce que toutes choses ayant manifesté et échangé leur sens peuvent rentrer dans l'intériorité silencieuse de la conscience de soi*¹⁵².

Le propos de Foucault suggère que la mise en discours des réalités du monde constitue un enjeu majeur pour les sociétés humaines. En effet, la discursivité constitue le foyer de connaissance à partir duquel se structurent les dynamiques de la conscience. Cette conscience ne peut fleurir qu'à partir du moment où les valeurs auxquelles elle se réfère pour se projeter dans le réel sont intégrées dans le régime des discours. Ce n'est que de cette façon singulière que la conscience de soi parvient à accéder au domaine de l'existence

¹⁴⁹ *Ibidem.*, p. 79.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 74.

¹⁵¹ Mayné, Gilles, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, op. cit., p. 33.

¹⁵² Foucault, Michel, *L'Ordre des discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 51.

symbolique. Par voie de conséquence, l'individu peut espérer vivre de manière sublimée dans son rapport avec la conscience de soi, sans pour autant courir le risque d'être frustré dans l'exercice de sa subjectivité. C'est alors que se fondent, autour de ce foyer des discours collectifs, les représentations sociales qui sont reliées entre elles par le biais des structures de valeurs éthiques et morales. Ainsi, chaque conscience devrait toujours se référer à ces principes fondateurs de la sociabilité pour formuler le sens de sa subjectivité. En effet, sous la base d'un « *idéalisme névrotique*¹⁵³ », les sociétés projettent de maîtriser l'être en le scindant en bon et mauvais sujet. Ce n'est qu'à cette condition arbitrale qu'elles pourront faire fonctionner leurs aspirations civilisationnelles. Le bon sujet doit objectivement être perçu, selon la formule de Marcel Hénaff, comme « *le lieu où se noue la contradiction entre le désir et l'activité sociale*¹⁵⁴ ». Ce propos suggère l'idée selon laquelle l'individu appelé à posséder socialement le monopole de la visibilité dans le régime des discours, ce ne peut être que le sujet névrosé qui se réfère aux principes castrateurs (la Raison, la Famille, la Loi, la Morale, Dieu, etc.) extérieurs à lui pour se réaliser dans sa dimension sociale. En ce sens, il doit constamment être traversé par une « *subjectivité déchirée*¹⁵⁵ » du fait que sa conscience s'établit autour d'un conflit intérieur entre les passions individuelles et la norme sociale qui interdit la pratique des passions. Ainsi, face à cette situation conflictuelle entre le désir sexuel qui s'affirme comme puissance de l'excès et le « Moi » social qui est le moteur de la bonne conscience, le sujet humain est condamné de refouler une part de lui-même (la réalité de ses désirs) dans la structuration de la présentation de soi pour paraître conforme aux aspirations de la société. C'est la raison pour laquelle il est souvent très contraignant, même pour le plus grand pervers sexuel, de faire entrer dans le régime des discours l'expressivité de ses fantasmes corporels. Cela s'explique tout simplement par le fait que la langue en tant que siège de la loi n'a pas pour vocation de représenter les perversions individuelles qui semblent, pour le coup, constituées une menace redoutable contre le bon fonctionnement de la Cité. En effet, savoir que le désir pourrait propulser l'être hors de lui-même est susceptible d'emmener chaque individu à remettre soudainement en question les assises de l'identité sociale héritée de son éducation. Il convient à cet effet que soit réduit au silence l'excitabilité en tant qu'elle est le moteur du corps sensible qui permet à l'homme de se transgresser lui-même afin d'accéder à un autre soi. Cependant, conscient de cette réalité fondamentale, et afin de ne pas s'exposer à de profondes et radicales transformations internes face aux dangers que constitue la puissance pulsionnelle, toute société conditionne ses sujets à s'astreindre à l'autocensure quant au fait d'exhiber par les moyens du langage l'expérience intime de soi. C'est ainsi qu'influencés par l'imaginaire collectif duquel nous héritons ses comportements les

¹⁵³ Sollers, Philippe, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968, p. 50.

¹⁵⁴ Hénaff, Marcel, *Sade. L'invention du corps libertin*, op. cit., p. 49.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 52.

plus acquis nous éprouvons de la honte et de la pudeur devant la trop grande clarté de notre être qu'il nous est donné de découvrir par le truchement de l'expérience sexuelle. Est en effet assez mal vu le fait de jouir de l'énonciation de la nudité de son propre être. D'ailleurs, le langage névrotique qui nous est comme marqué au fer rouge depuis notre naissance nous menace de graves sanctions au cas où nous en viendrions à introduire dans le régime de la discursivité la part obscure de nous-même, c'est-à-dire la pulsion sexuelle en tant que force de et du débordement. Celle-ci met l'être-soi social à nu en le forçant à se remettre en question. Ainsi, de peur de sortir des limites de notre être, nous devons tous assimiler le fait que l'expérience intime de soi se situerait hors langage car exclue du domaine des choses connaissables.

Ces quelques précautions ayant été formulées, il devient plus aisé de procéder à l'interprétation littéraire de l'extrait narratif précédemment cité.

D'emblée, ce qui paraît paradoxal dans le comportement de la mère du narrateur, c'est le fait qu'elle manifeste une attitude pudique au moment de confesser la phénoménalité de son être après moult expériences des plaisirs. En effet, les nombreux soupirs qu'elle exprime face à l'invitation émise par son fils de parler de soi, montre qu'elle est encore soumise aux jugements de la société qui conditionnent la détermination de son mode d'être sexuelle. Cette hédoniste intempérante vit encore sa subjectivité corporelle sur le mode de la conflictualité. Cela fait d'elle un sujet névrosé qui doit constamment emprunter un langage castrateur et pudique pour donner, tout au moins, l'impression à la collectivité qu'elle demeure l'image parfaite d'une femme vertueuse. Ainsi, l'attitude culpabilisatrice que revêt le personnage vis-à-vis de l'expressivité de son corps intempérant aboutit à un refus de soi.

En principe, en s'autocensurant par le fait de se conformer à l'idéal de la bonne conscience portée par la parole névrotique, ce personnage intempérant refuse d'énoncer la réalité de son être pour paraître vertueuse aux yeux de son fils. Cette attitude maternelle est perçue par son confident de circonstance comme une lâcheté et une trahison : comment peut-elle se camoufler derrière ce discours de la honte quand elle sait très bien que son propre pervers d'enfant, qui n'a cessé de la qualifier tout au long du roman de « *salope de mère* », n'ignore pas qu'elle est une femme « *tellement généreuse [avec les hommes] qu'elle accueillait tout comme l'océan qui ne refuse même pas les polluants*¹⁵⁶ ». En refusant de mettre en discours cette vérité souveraine de soi, ce personnage démontre qu'il répugne à regarder sa propre réalité intime par peur de déstabiliser la configuration officielle de son *être-femme*. Aussi ne sommes-nous pas étonné quand le personnage-narrateur dépité et déçu constate que sa chère mère est « *comme les autres femmes* » : l'emploi fort évocateur de l'adverbe « *comme* » suggère que, tant que sa génitrice n'est pas capable d'introduire dans le régime

¹⁵⁶ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 79.

de l'expressivité l'expérience de ses fantasmes corporels individuels, cette dernière demeure soumise à la dictature de l'être homogène féminin, laquelle homogénéité féminine supposant un refoulement intime de soi qui conduit à ruser avec la vérité intrinsèque du *faire intempérant*. En effet, les femmes préfèrent, au comble de cette autocensure énonciative, exposer leurs « *fesses en actes* » plutôt que de les « *dévoiler en mots* ». Cependant, elles ne comprennent pas que le mot, justement, c'est la médiation de la transparence totale. Par conséquent, tant qu'elles n'expriment pas la réalité de leur corps intime, la vitalité expressive de leur corps-sexe sera occultée. Et en gardant le silence sur leur vérité, elles n'accéderont jamais à la scène des visibilitées symboliques.

D'ailleurs, quand on demande aux femmes intempérantes tchakiennes de s'astreindre à l'aveu afin de traduire en mots les prouesses de leurs corps, elles se réfugient presque toujours dans une posture d'obéissance à la pudeur qui entérine l'oubli de soi. Ainsi, en refusant de narrer l'épanouissement de leurs sens, quoiqu'affranchies des jugements moraux dans l'intimité de leur *faire*, ces dernières nous privent de contempler ce qu'il advient de la confrontation soutenue de l'être-soi social face aux expériences individuelles du désir porté à son paroxysme. À dire vrai, ces adeptes des plaisirs démesurés usent en réalité d'un langage névrotique qui leur donne l'assurance au cours de la confession de soi de ne pas déborder des limites assignées à leur corporéité sociale. En ce sens, habitées par la peur d'apparaître aux yeux du monde comme des êtres autres, certaines intempérantes préfèrent s'oublier dans la narration de soi afin d'apparaître le plus conforme possible à leur être social. Ainsi, la prostituée Melinda dans *Filles de Mexico* verse dans l'hystérie verbale par peur de raconter à Djibril Nawo son corps intime c'est-à-dire son être autre :

Jamais de telles prétentions ou prouesses ne m'ont impressionné dans la mesure où l'important pour moi est toujours ailleurs : dans la rencontre. Ce n'était donc pas son don érotique, mais son histoire de vie, qui m'intéressait. Je voulais rencontrer Melinda, elle en tant qu'être humain, loin de la professionnelle des soupirs et des râles tarifés. Je lui dis donc que je ne voyais pas à quoi elle faisait allusion et que cela ne m'empêcherait pas de suivre le récit de son histoire. Elle sembla un peu blessée par mes mots et réagit par un florilège de jurons avant de me dire, sans doute pour me vexer : Tu l'as si petite que même avec des tenailles on ne peut l'attraper et la coincer¹⁵⁷.

Ainsi, comme tout sujet névrosé, la voici qui refoule ce qu'elle est réellement, c'est-à-dire un corps désirant mu par la volonté d'excéder ses propres limites. Dès lors, afin de garder sa bonne conscience, cette femme intempérante comme effrayée par la clarté de son être-autre refuse de recourir à l'aveu pour énoncer le récit de soi. En lieu et place d'une parole capable de mettre à nu la singularité de son humanité, elle se réfugie derrière l'invective pour ne pas confesser l'être de l'excès qu'elle est en tant que corps désirant. Ce faisant, lorsque Djibril

¹⁵⁷ Tchak, Sami, *Filles de Mexico*, Paris, Mercure de France, 2008, p. 15.

Nawo dit vouloir rencontrer l'être vrai de Melinda, il fait allusion à la subjectivité sensorielle de cette dernière, c'est-à-dire son rapport aux plaisirs ainsi que ses fantasmes corporels. Or cette subjectivité intrinsèque de soi ne saurait jaillir sur la scène de la visibilité symbolique tant que la femme hédoniste qu'elle est, adoptera cette posture pudique et auto-castratrice. Cet oubli volontaire de soi n'est pas de nature à faire parler l'expressivité de son corps intempérant : on ne saurait rencontrer que l'ombre frelatée de Melinda se cachant derrière son masque social, la vérité sur sa réalité de soi se trouvant plutôt embrigadée dans l'alcôve obscure de son univers intime – lequel est devenu le lieu hétérotopique par excellence du secret des affects corporels.

Par conséquent, si les actants de Sami Tchak sont tant hantés par la passion d'entendre les énigmes de l'intime, c'est parce que celui-ci tient en suspens tout savoir sur le fonctionnement de la chair : l'emploi du syntagme nominatif « *le récit de son histoire* » est à rapprocher de la métaphore « *la biographie de tes fesses* » utilisée par le personnage-narrateur de *Place des fêtes*. Ces deux formules rappellent que la chair est belle et bien dotée d'une expressivité particulière qui mériterait d'intégrer le régime des discours afin de constituer une matrice de connaissance, ce qui serait nécessaire à la refondation des mœurs ayant partie liée à l'usage des plaisirs. En effet, de la même manière que nous pouvons formuler le récit des exploits guerriers, scientifiques, intellectuelles ; nous pouvons tout aussi envisager la narration des exploits charnels individuels. C'est à bien des égards la démarche de Catherine Millet quand elle publie son livre « *La Vie sexuelle de Catherine M.* » : raconter sa vie, non pas du point de vue par exemple de son métier (critique d'art), mais à partir du détail de sa sexualité. Le fait de raconter la représentation de soi à partir du lieu de l'intime permet au sujet féminin de s'affirmer pleinement comme conscience détentrice d'une « *agentivité sexuelle*¹⁵⁸ ». Ce qui constitue en quelque façon un acte politique qui vise à réinvestir le pouvoir de la représentation dans la mise en scène de soi. On sait le scandale que cela a suscité. Il n'empêche que sa démarche est judicieuse et pertinente, et critique : pourquoi ne pourrait-on pas relater sa vie du point de vue de sa vie sexuelle ? Pourquoi ne faudrait-il restituer sa vie qu'à partir d'un point de vue socialement acceptable ? Oui, nous pouvons parler dans un langage clair et limpide de ce « *reste affectif* » injustement relégué dans les arrières-mondes de l'intime. Nous devons également écouter, même s'ils sont violents, les récits ayant trait aux expériences du désir sexuel portée à l'extrême. Cependant, nous constatons que c'est la société qui astreint chaque individu à se soumettre devant sa bonne conscience au point d'opter pour une fuite à l'égard de soi, puisque la nudité de son être ne peut demeurer que dans le silence de l'intime.

¹⁵⁸ Papillon, Joëlle, *Désir et insoumission. La passivité active chez Nelly Arcan, Catherine Millet et Annie Ernaux*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2018, p. 6.

Dès lors, la poétique de l'intempérance tchakienne se propose de déterritorialiser cet intime de l'imaginaire qui est son espace hétérotopique, pour enfin le reterritorialiser dans le Discours homogène en sa qualité de médiation à la transparence. Cette opération ne peut se réaliser qu'au travers des aveux obscènes qui permettent de réintroduire le tu et le censuré dans l'ordre des choses nommables. C'est en effet l'étape liminaire qui précipite la transformation de la *Cité obscène* en une société hétérogène marquée par une multitude de discours sur les modes d'être des individus dans leurs rapports aux plaisirs. Rendre visible les secrets de soi à travers les récits de l'intime s'avère primordial pour la connaissance de la subjectivité des intempérants. Car nous ne savons pas encore ce qui se passe réellement dans la vie intérieure des érotomanes tchakiens quand ils « baisent ». Nous savons seulement avec exactitude que leur *faire intempérant* a bel et bien eu lieu compte tenu des descriptions narratives qui présentent les scènes copulatoires. Il n'est pas étonnant que, de toutes ses joutes sexuelles, seuls nous parviennent de la bouche des personnages, le silence et la gêne, étant donné que ceux-ci ne veulent pas nous raconter la réalité des récits de leurs expériences corporelles.

Force est de constater que nous ne sommes pas encore en présence d'une société où peuvent proliférer les discours obscènes. L'autocensure auquel s'adonnent les personnages intempérants l'atteste. En ce sens, on comprend pourquoi la mère du personnage-narrateur de *Place des fêtes* confie à son fils que son ethos sexuel lui a été imposé par l'éducation traditionnelle qu'elle a reçue en Afrique : « *quand j'avais un homme, pas question d'accepter un deuxième, l'éducation qu'on m'a donnée, c'est fort en moi.* » L'esquive de soi soutenue par la parole mensongère qu'emprunte cette hédoniste pour structurer la narration de soi devient une stratégie discursive encensée par la *Cité obscène* dans sa volonté de ne pas mettre en lumière l'expressivité réelle de l'intimité des « être-soi ». C'est à ce niveau que les choses deviennent plus intéressantes : n'oublions pas que cette femme, jeune, comme ce fut le cas d'Eugénie dans *La Philosophie dans le boudoir*, a reçu de la part de sa propre mère une philosophie libertine sur laquelle s'est bâtie le sens pratique de ses usages des plaisirs. Alors, si l'éthique sexuelle de la maman du narrateur repose sur l'affirmation selon laquelle « *la valeur d'une femme se mesure au nombre de kilomètre qu'elle avale*¹⁵⁹ », comment comprendre le sens de la gêne qui l'habite au moment de nous révéler ses fantasmes corporels ? Et à quelle éducation fait-elle vraiment allusion quand elle prétend paraître fidèle et pudique en respect des principes qu'elle a reçus ?

¹⁵⁹ Nous avons déjà cité ce passage dans le premier chapitre de la première partie. Ici, nous le réutilisons pour expliquer le contraste qu'il y a entre l'éducation reçue par la mère du personnage-narrateur de *Place des fêtes*, dans l'intimité de sa génitrice, laquelle l'encourageait à s'épanouir dans les licences sexuelles, et cette autre éducation qui conditionne son mode d'être en l'obligeant à se comporter comme un être pudique, quand bien même ce personnage sait qu'elle n'est pas véritablement une femme vertueuse.

C'est dans la bouche du narrateur de *Place des fêtes* qu'on trouve une remarque qui éclaire le paradoxe qui affleure dans le comportement de la mère. En effet, usant des discours obscènes, ce dernier rappelle à qui veut l'entendre que le corps, tout corps, aussi bien celui des enfants que celui des hommes et des femmes, est fondamentalement une chair sensible portée vers la quête des plaisirs. Convaincu de cette vérité essentielle qui définit l'être-au-monde de chaque individu, le personnage-narrateur semble au contraire préférer l'usage de la parole psychotique du fait de sa capacité à ignorer les principes moraux et vertueux. Ces deux codes de sociabilité régissent le fonctionnement culturel de l'idéal familial auquel aspire son géniteur originaire d'Afrique. Ainsi, motivé par le sentiment de liberté d'expression qu'il éprouve culturellement en sa qualité de citoyen français, le personnage-narrateur prend sur lui le droit souverain de *tout dire* en exhibant l'expressivité de l'intimité de ses parents sur la place publique. Ce qui fascine dans l'attitude de ce fils d'immigré né en France, c'est la manière avec laquelle il semble jouir de transgresser le Discours homogène africain en forçant sa génitrice à raconter explicitement son plus grand refoulé. Cet interdit qui paraît définir la singularité du sujet africain repose sur le mythe selon lequel les mœurs sexuelles du continent seraient en soi pudiques et vertueuses. Ce qui suppose que l'Africain ne peut parler publiquement de ses expériences sexuelles et d'*aphrodisia* qu'en se réfugiant derrière des métaphores tortueuses pour ne pas nommer directement les organes du bas corporels. Par ailleurs, en nous conduisant au plus près de l'intimité du couple africain, le narrateur pense nous fournir les clés pour comprendre l'origine et les enjeux de la parole névrotique employée par la femme pour s'autocensurer :

Aussi, dans l'intimité, dormiez-vous souvent cul à cul, vous livrant à un inoubliable concours de pets qui nous faisait rire. Boum ! Réponse : Bang ! Bim ! Réponse : Bem. C'était à qui pètera plus vite que son ombre en dormant. Dans le genre, je crois que maman était la championne tout-terrain. Je le sais parce que chaque matin dans les toilettes, lors de son premier pipi, maman, elle lâchait des bombes qui auraient évoqué de pénibles souvenirs aux Japonais d'Hiroshima [...] Quel que soit le moyen inventé pour fuir l'autre, il fallait finir par le ou la retrouver. Installation de la misère sexuelle. Vie intime appauvrie. Ambiance conjugale peu excitante. Or, moins vous baisiez maman et toi, et plus vous vous étriez, pauvres épaves¹⁶⁰ !

Le discours obscène nous conduit jusque dans la chambre pour percevoir comment le corps désirant africain souffre, jouit et pète. Apparemment, il n'a rien d'extraordinaire. Ce que l'on sait, c'est que sa vitalité dans le couple dépend de son rapport aux *aphrodisia*, quand bien même le sujet africain se rétracte au moment d'entendre cette réalité. Ainsi, il se dégage une vérité générale qui montre que le besoin sexuel, du moins sa satisfaction, est ce qui permet de pacifier la cohabitation des individualités dans le couple. Il s'agit d'un savoir pragmatique qui est directement rattachée à l'expérience intime du père et de la mère. Or, ne pas pouvoir

¹⁶⁰ Tcahk, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 51-52.

en parler, ne permet à personne de réfléchir sur les solutions à apporter, lesquelles pourraient prévenir certains conflits conjugaux liés à la problématique des usages des plaisirs. Cette parole obscène qui dévoile la vérité de l'intime constitue le sacrilège des sacrilèges pour le patriarcat traditionnel africain. Celui-ci menace sans cesse de malédiction tout rejeton qui oserait profaner l'intimité des parents. Aussi, pour en revenir au texte de Sami Tchak, si le jeune homme qui y est campé n'est pas maudit, il est à coup sûr ce qu'en Afrique on appelle, selon l'expression d'Emmanuel Dongala, un « *enfant à problème*¹⁶¹ ». De ce point de vue, cette intimité dont on ne saurait parler parce que symbole de la pudibonderie africaine se transforme en une sombre alcôve gardée par l'inconscient collectif.

C'est en ce lieu marqué par le refoulement énonciatif qu'est venu se loger le mythe de la virilité du patriarcat négro-africain. De cette façon, personne n'osera le contester ou même le remettre en question. Cependant, par le biais de l'aveu obscène, le narrateur nous permet d'interroger l'énigme de l'être intime africain pour mieux constater sa banalité et ses laideurs. Mieux, le mythe du mâle africain hyper virile est définitivement dissipé tandis qu'est entrevue, sinon saisie, la réalité de l'expressivité du corps intime du *pater familias* tropical.

De plus, l'usage du vocabulaire propre au grotesque permet d'annuler les images moralisatrices et vertueuses qu'on prête souvent à la phénoménalité du corps intime dans les imaginaires sexuels africains. Ainsi, les expressions comme « *cul à cul* », « *pets* », « *vous ne baisiez plus* », et l'évocation de la mère qui pète subsument la réalité de l'intime pour faire triompher le fonctionnement physiologique du bas corporel dans ce qu'il a de plus honteux et de plus animal. Ce dépassement par la parole des réalités du bas annule les représentations convenues des imaginaires sexuels collectifs. Tout se passe comme si la société cherchait à dissimuler l'énonciation de l'affectivité du corps pour ne pas se confronter avec la réalité de son fonctionnement pulsionnel (animal) et passionnel. On sait du reste que « moins baiser » est à l'origine « *des problèmes sexuels qui tuent tout* ». On serait tenté de croire que si le personnage-narrateur énonce cette vérité, c'est peut-être pour amener le mari africain à se remettre en cause sur la manière parfois agressive avec laquelle il se comporte à l'endroit de sa partenaire dans le couple. Il gagnerait pour sûr à se cultiver sexuellement pour améliorer sa connaissance du corps et de son rapport aux plaisirs au lieu de se cacher derrière sa fameuse et mythique virilité. L'aveu et la confiance permettraient de comprendre que le bonheur de l'individu ne dépend pas de l'image de soi portée par la parole officielle prétendant cerner la vérité de l'être (et non sa *réalité*¹⁶²), mais de celle périphérique qui induit l'énonciation

¹⁶¹ Dongala, Emmanuel, *Les Petits Garçons naissent aussi des étoiles*, Coll. « Motifs Domaine français », Paris, Serpent à Plumes, 1998, p. 52.

¹⁶² « *La parole est fonction de reconnaissance, et c'est à l'intérieur de cette fonction qu'elle opère pour catégoriser, polariser, ordonner. Elle attire à elle des fonctions de connaissance qui sont d'une nature différence, mais qui sont pénétrées jusque dans leur fond par sa fonction de reconnaissance. La parole s'ordonne dans la dimension de la vérité, en tant que la vérité est autre chose que la réalité. La parole*

des savoirs expérimentaux recueillis par chaque sujet désirant dans la pragmatique de sa plénitude sensorielle. En ce sens, le texte tchakien rappelle que l'être humain n'est prolifique et épanoui que lorsqu'il est capable de jouir de son rapport à soi sans refoulement des passions. Cela lui permet de vivre en harmonie avec sa propre subjectivité.

Même affranchie de cet engrenage pudibond qui confine à l'esquive de soi, la mère du narrateur ne parvient toujours pas à raconter sereinement la « *biographie de ses fesses* », malgré le fait qu'elle a expérimenté et « réalisé » ses fantasmes corporels dans un pays comme la France, lequel est réputé protéger « *les clitoris contre la dictature des queues nues ou couverts*¹⁶³ ». En refusant d'avouer les obscénités contenues dans son *faire intempérant*, cette femme rend impossible l'introduction de la réalité de soi dans le « corps » de la parole. Or nous connaissons le rôle majeur de la parole pour inscrire les réalités phénoménales dans les interstices du discours afin de les fixer durablement dans l'ordre des représentations. Jacques Lacan a noté à ce propos que la parole humaine revêt dans les processus d'identification une « *fonction de reconnaissance*¹⁶⁴ ». Parler de soi permet au mode d'être qui nous caractérise d'intégrer la matrice hétérogène des comportements sociaux. Dès lors, si malgré ses nombreuses expériences charnelles qui ont d'ailleurs rejailli sur sa subjectivité, cette femme se soumet à la censure des « *mots de la honte*¹⁶⁵ », c'est parce que l'éducation qu'elle a reçue rend impossible toute identification subjective. En effet, cette hédoniste a hérité comme imaginaire de la présentation intime de soi la conformité permanente à l'ethos sexuel africain. Celui-ci voudrait que les femmes n'usent guère en public de propos qualifiés d'impudiques et de dévergondés. Elles sont obligées de recourir à un langage édulcoré et convenu pour prendre en charge les récits de leurs expériences intimes avec le corps désirant. Cette situation finit par imposer dans les imaginaires collectifs l'idée erronée que les femmes africaines n'aiment pas les plaisirs de la chair. De ce fait, elles doivent toujours veiller à ce que le récit de leur corps intime soit toujours conforme à l'image vertueuse de la féminité qui est projetée sur elle depuis la naissance. Il s'agit en soi d'une stratégie normative par le truchement duquel le patriarcat postcolonial gouverne le corps des femmes. Voilà pourquoi parler de l'obscénité de l'intime, ce serait permettre à l'expressivité de la chair féminine de s'imposer comme charnier des plaisirs et des désirs ingouvernables. Ainsi, cette chair insoumise n'est-elle épanouie que lorsqu'il peut s'établir un rapport jouissif entre la femme et son corps dans les processus d'expérimentations sensorielles de soi. Cette affirmation est corroborée par l'imaginaire diégétique du *Paradis des chiots*, roman dans lequel la majorité des personnages, refusant de demeurer, comme le dirait Jacques Lacan, des « *sujets*

introduit une dimension différente dans la réalité, qui est celle de la vérité. » Lacan, Jacques, *Le Mythe individuel du névrosé*, Paris, Seuil, 2007, p. 63 [C'est nous qui soulignons].

¹⁶³ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 54.

¹⁶⁴ Lacan, Jacques, *Le Mythe individuel du névrosé*, op. cit., p. 63.

¹⁶⁵ Hénaff, Marcel, *Sade. L'Invention du corps libertin*, op. cit., p. 13.

*névrosés*¹⁶⁶ », passent tout leur temps à écouter et à raconter le récit de leurs expériences sensorielles¹⁶⁷.

Cependant, notre attention est plus particulièrement focalisée sur les propos suivants tenus par une femme qui a été rossée par son mari jaloux : « *Le mari, il est resté hypnotisé par ce corps auquel il était pourtant déjà habitué et il est resté là, le mari, bouche bée. Qu'est-ce que tu crois ? Que tu vas gouverner, mon sexe ? Arrête de te prendre pour un dieu*¹⁶⁸. » On le voit bien, l'enjeu de cette jalousie masculine, c'est la volonté de gouverner le corps intime féminin. Or, par le fait de prendre la parole pour parler de soi, cette femme refuse toute existence par procuration. Pour mieux affirmer l'autonomie de sa chair, elle laisse exploser ses passions : « *Elle est montée sur une table, s'est assise, a ouvert les cuisses. Oh, les tontons, ils ne viennent pas, les tontons ?*¹⁶⁹ » Dès lors, en désacralisant l'image de son corps intime, ce personnage le sort en même temps de l'assignation sociale pour le mettre au dehors du langage afin qu'il laisse exploser toute son agressivité animale. C'est la raison pour laquelle il convient de voir dans l'ouverture intégrale des cuisses en public la manifestation des désirs explosifs qui rappellent que cette chair féminine ne saurait être domptée par personne. Le silence qu'on impose aux femmes, les empêchant de raconter à travers un langage obscène leurs propres expériences sensorielles, est attaché à des enjeux de biopouvoir. Le système qui les soumet à un tel rejet de soi voudrait administrer leur corps pour mieux l'asservir à ses propres intérêts égoïstes.

C'est ce qui pousse le narrateur de *Place des fêtes* à contraindre sa mère à l'aveu obscène. Cette dernière doit impérativement raconter l'expressivité de son corps-sexe et relater ses secrets. Bien que ceux-ci risquent de paraître scandaleux, leur énonciation s'avère primordiale pour le triomphe de la subjectivité maternelle. Il faudrait recourir à une parole hallucinée par les jouissances intempérantes de la chair. Dès lors, conscient que l'éducation est, comme l'a si bien montré Emmanuel Kant, fondée sur la discipline, laquelle « *empêche l'homme de se laisser détourner de sa destination*¹⁷⁰ », le personnage-narrateur tente d'aider sa mère à rendre inopérants les symboles les plus déterminants de l'éducation sexuelle dont elle a hérité. Il faut pour cela confronter la conscience pudique de la mère à l'écoute des récits de soi les plus insupportables. Par ailleurs, parmi ceux-ci, certains ont été refoulés dans l'inconscient. Ce faisant, le fils subit lui aussi le diktat exercé par le patriarcat africain : témoin

¹⁶⁶ Lacan, Jacques, *Le Mythe individuel du névrosé*, op. cit., p. 14.

¹⁶⁷ On fait allusion à la configuration de ce roman dont les chapitres sont remplacés par les récits des actants, au point où de la première page jusqu'à la fin du texte, le lecteur est confronté à des indications énonciatives telles que : (« *Ernesto raconte 1* », « *Ernesto raconte 2* », (« *Linda raconte 1* », « *El Che raconte 1* »). Pour plus de précisions, se référer à Tchak, Sami, *Le Paradis des chiots*, Paris, Mercure de France, 2006, p. 225-226.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 93.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ Kant, Emmanuel, *Traité de pédagogie*, Paris, Hachette, 1981, p. 36.

des souffrances maternelles, partageant une partie de son intimité, il est le mieux placé pour l'exhorter à raconter une réalité de soi qui n'a rien avoir avec la vérité de son être social. Car le régime patriarcat ne fait pas toujours « *de tous les sujets masculins des maîtres, il en est certains qui, enfants, ont été sexuellement agressés et ont eu à se construire psychologiquement en surmontant de graves traumatismes*¹⁷¹ ». Si la mère est encore incapable de profaner le discours vertueux, le fils prend en charge l'aveu obscène pour conjurer en quelque sorte cette pudeur maternelle qui confine à l'oubli de soi :

*Maman, sans son clitoris, avait une fringale des queues. En la voyant vivre, je n'avais plus eu besoin de lire les spécialistes pour savoir que l'excision, ça ne tue pas forcément l'orgasme ni la rage des fesses. Si vous ne me croyez pas, vous pouvez le vérifier, les femmes excisées qui sont les plus chaudes qu'un pain sorti du four et qui jouissent plus que les Lolita des Film X, ce n'est pas ça qui manque dans les milieux africains en France*¹⁷².

La volonté de *tout dire* qui anime le narrateur n'épargne aucun sujet touchant à l'intime maternel. Il s'agit d'utiliser un langage cru valorisant les interdits qui pèsent sur le corps désirant de la femme au sein de la société. Ces passions interdites font donc l'objet d'une apologie et finissent par s'imposer comme l'unique réalité du corps intime. En effet, le patriarcat proscrit aux femmes d'adopter un mode d'être qui leur permet de se définir comme des sujets désirants. Dans la même logique, il condamne encore avec beaucoup plus de véhémence l'usage des mots obscènes susceptibles de porter le récit de leurs fantasmes. Le but de toutes ces techniques de contrôle du corps intime, c'est d'emmener les femmes à cultiver la haine de soi en s'envisageant comme des êtres du déplaisir. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle le patriarcat préconise des ablations génitales sur le corps intime des femmes afin notamment de les amputer de leur clitoris, en l'occurrence de l'organe qui les soumettrait à la vivacité des désirs incontrôlés.

En agissant de la sorte, la société masculine espère « contenir » le corps féminin, le débarrasser de ses excroissances pour que celui-ci ne déborde plus de ses limites socialement « légitimes », car cette chair doit demeurer silencieuse et docile. De même peut-on administrer et infliger à ce corps les violences et les humiliations les plus immondes pourvu qu'il demeure inexpressif. Or, en décidant de raconter la réalité du corps intime maternel, on découvre que celui-ci reste ingouvernable malgré les agressions et violations dont il a fait l'objet. C'est ce qui est ici proclamé : « *Maman, sans clitoris, avait une fringale des queues.* » Ou encore ce que cette autre phrase avance : « *l'excision, ça ne tue pas forcément l'orgasme ni la rage aux fesses* ». Avec notamment ces deux énoncés, le narrateur tourne en dérision l'imaginaire patriarcal (et ses fausses valeurs) le(s)quel(les) suppute(nt) qu'en diminuant la femme, on la soumet mieux. Même lacéré et rogné, le corps intime des femmes persiste à

¹⁷¹ Devésa, Jean-Michel, *De quel désir (de violence) sadafricain est-il le nom ?*, op. cit.

¹⁷² Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 72.

demeurer le siège de passions jouissives. Dès lors, l'aveu obscène aurait pour fonction de reterritorialiser la sensorialité féminine dite intolérable dans le régime de l'énonciation. Cette structuration permettrait de concevoir la femme comme un être autonome aimant les plaisirs. L'énonciation de l'obscène témoigne d'une volonté de réorganiser le fonctionnement des mœurs sexuelles dans la Cité, puisque ce qui constitue une vraie violation de l'être, c'est le fait de nier l'humanité des femmes suite aux violences que le patriarcat exerce sur leur corps intime. À cette passion sadique assumée par le patriarcat africain s'ajoute la dénégation de l'autonomie corporelle féminine. C'est précisément cette barbarie masculine que condamne le motif du corps intempérant dans la prose de Sami Tchak. L'enjeu pour la prose tchakienne est de parvenir, en ridiculisant cette fameuse virilité par le simple fait d'énoncer son expressivité, à ce que les hommes interrogent le fonctionnement de leur univers psychique en matière d'usage des plaisirs. Obéit par exemple à ce mobile la scène qui réunit Mira Garcia et ses deux amants lesquels perdent leur érection du fait que celle-ci s'affirme comme un sujet désirant :

« Les mecs, je suis là, votre Vénus. Elle sourit. » Elle sourit. « Mais vous devenez mous, les mecs ! Qu'est-ce qu'il y a ? Ah, les mecs ! Il suffit qu'en face de vous il y ait un sujet désiré et désirant pour que vous vous dégonfliez, les mecs ! La femme qui en sait trop vous inquiète, ça vous castre net. Est-ce par cette queue mollassonne que vous avez régenté le monde pendant des millénaires ?¹⁷³

La domination des hommes sur les femmes est fondée sur la castration que celles-ci doivent subir en s'oubliant lors des ébats amoureux pour ne servir que leurs fantasmes à eux. Or, en révélant la réalité de son corps intime, Mira extériorise sa volonté de ne pas laisser gouverner son affectivité par une quelconque autorité. C'est cette affectivité qui fait d'elle un être sensible mu par la quête du jouir. Dès lors, elle ne peut s'épanouir que par le fait de pouvoir satisfaire ses passions charnelles. Face à une telle évidence, les hommes gagneraient à réinvestir leurs représentations sensorielles afin de vivre en harmonie avec leur propre corporéité, mais aussi avec celle autonome des femmes.

Ce faisant, encenser les récits faisant l'éloge des plaisirs prohibés comme la sodomie, le « polyamour » et d'autres jouissances participent d'une stratégie littéraire qui permet de confronter le corps social avec son propre refoulé. Aussi constate-t-on que la vérité de soi naît justement de l'opposition discursive aux mœurs vertueuses, lesquelles ne favorisent pas le bonheur de tous en matière d'expériences sensorielles. C'est dans cette optique que le personnage intempérant tchakien parle constamment de ses excès : pour faire advenir dans la réalité, l'image même d'une corporéité indéterminée qui donnerait la possibilité à chaque individu de se définir comme un sujet désirant. C'est la même logique qui est en œuvre dans la configuration des aveux obscènes auxquels le narrateur convie sa mère, de manière à

¹⁷³ Tchak, Sami, *Hermína*, *op. cit.*, p. 278.

redonner à sa génitrice le pouvoir symbolique de transgresser consciemment et volontairement son être-soi social, l'énonciation de l'obscène pouvant aider cette dernière à se concevoir comme sujet autonome.

Cette autonomie du sujet découle chez Sami Tchak du triomphe de l'individu psychotique, « *puisque son surgissement s'accompagne de l'effondrement du monde*¹⁷⁴ ». Il s'agit de l'émergence d'un nouveau mode d'être qui refuse la castration induite par la parole névrotique, pour laisser s'épanouir la narration des fantasmes corporels. Le projet des actants intempérants fondé sur la volonté de *tout dire* ne peut être porté que par le sujet psychotique tchakien. Ayant compris que l'aveu obscène constitue une voie d'accès à sa propre subjectivité, la mère du narrateur, véritable hédoniste au « *derrière assez chaud*¹⁷⁵ », se résout à narrer de manière transparente les expériences sensorielles qui lui ont permis d'établir une connexion pacifiée avec son corps désirant. Il lui faut avouer sa vie sexuelle afin que toute la société comprenne une bonne fois pour toute, ainsi qu'elle le pointe elle-même, que son humanité est niée chaque fois que son « *corps est dans l'enfer des désirs agressés*¹⁷⁶ ». De cette confession doit surgir l'image d'un corps parlant sans détours de sa phénoménalité, laquelle loge dans l'énonciation du *faire intempérant*. Or, l'expressivité de ce *faire* a visiblement été soustraite, par la *Cité obscène*, du domaine de la discursivité pour être reléguée dans celui de l'action pure. Dès lors, le défi majeur que doit relever tout personnage intempérant pour ce qui est de son énonciation obscène consiste à proférer un langage (opposé à la parole névrotique) permettant de réintroduire dans le « corps » de la parole officielle la narration intégrale de soi. L'aveu permet à cette dame aux mœurs licencieuses d'accepter sans rougir la vérité de son être, laquelle est donnée à travers un corps à corps jouissif entre soi et l'énonciation de soi :

« Maman, entre nous, tu as commencé à baiser avant même de naître. Et tu baisses avec le monde entier depuis que tu es née. Maman, ne me prends pas pour une gourde. Dis-moi ce qui a fait de toi cette femme aux mille feux d'artifice aux fesses comme la tour Eiffel de Gustave au passage du nouveau millénaire. J'ai besoin de te connaître, putain ! » Quand tu harcèles ta propre mère avec une telle virilité, elle devient faible et se livre sans pudeur. Alors maman ouvrit ses rondeurs intimes et me laissa pénétrer librement dans sa vie chaude. Elle me dit que c'est à l'âge de huit ans qu'elle avait commencé à enfourner les serpents gluants en Afrique. Avant d'arriver en France après son vingtième anniversaire, elle en avait déjà tellement bouffé qu'on aurait pu s'en servir pour faire une couronne au globe terrestre. La France n'y était pour rien. « Au contraire, j'ai changé un peu ici. Tu sais, chez nous là-bas, c'est facile ! Les hommes adorent le sexe, les femmes adorent le sexe. Certaines personnes ne font que ça. »¹⁷⁷

¹⁷⁴ Juranville, Alain, *Lacan et la philosophie*, op. cit., p. 272.

¹⁷⁵ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 63.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 74-75.

Le sujet désirant présenté sous les traits de l'intempérant doit assumer sa subjectivité en usant d'un langage vulgaire qui permet d'énoncer ce que la société ne veut pas entendre à propos du fonctionnement du désir féminin. N'oublions pas que le discours sexuel homogène en cours dans la *Cité obscène* interdit de parler publiquement des expériences sensorielles ayant trait au plus-de-jour. Or Sami Tchak montre bien, pour reprendre une formule lacanienne, que « *le rapport à ce plus-de-jour est essentiel pour [l'épanouissement du] sujet*¹⁷⁸ ». C'est pourquoi la transgression obscène qui s'énonce à partir de la narration de l'affectivité du corps intempérant va tout logiquement consister à rapporter le récit de l'expérience intime pour en faire le lieu même d'une « libido » énonciative sans limite.

En revanche, il faut préciser que l'auto-narration doit être portée par une parole incendiaire des fictions sociales qui fondent l'identité objective de chaque individu. Le sujet, parce qu'il est régi par la censure du masque social qui conditionne l'expression de son objectivité, est obligé d'évacuer une bonne partie de l'affectivité du bas corporel par la médiation de la conscience. Il se pense comme un être travaillé par des antagonismes extrêmes (la raison contre les passions) qu'il règle sans cesse afin de paraître conforme à l'idéal instauré par la société homogène. C'est pourquoi la parole utilisée par la mère du narrateur, et qui lui a servi de support à la confession de soi, est affectée par une nette opposition entre la véritable réalité de son corps intime et le récit de sa présentation. Tant que toutes les frontières symboliques érigées par la société pour empêcher la fusion de l'affectivité du bas corporel avec celle du reste du corps ne sont pas supprimées, il est quasiment impossible pour le corps désirant de se constituer. Cela suppose, on l'aura compris, que l'aveu obscène favorise la fusion, au sein de la conscience individuelle, de toute l'affectivité charnelle pour ne donner lieu qu'à une corporéité totale rassemblée autour d'un corps enfin désirant. En ce sens, cette connexion entre le bas corporel et le reste du corps doit être célébrée par la bouche qui devient en quelque sorte le véritable support de l'aveu de soi. C'est dans cette perspective qu'il convient de percevoir le corps désirant comme un actant à part entière qui s'affirme comme sujet souverain de l'énonciation de ses propres aventures jouissives. De là vient l'urgence pour les personnages intempérants de Sami Tchak de s'auto-énoncer afin qu'aucune autorité extérieure ne vienne travestir la réalité de l'affectivité de soi. Dès lors, recourir à l'aveu obscène se pose comme l'unique voie susceptible d'aider les personnages à s'énoncer en tant que corps-discours des plaisirs.

Ainsi, grâce à la clarté que l'aveu obscène projette sur les choses charnelles, nous connaissons presque tout de la réalité de l'être intime de cette femme : elle est un corps sensible mu par la passion du jour. Ce qu'il faut en outre relever, c'est que l'arrachement de l'expressivité du corps intempérant s'indique par l'emploi de l'énoncer exclamatif (« *J'ai besoin*

¹⁷⁸ Lacan, Jacques, *Le Séminaire livre XVIII. D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Paris, Seuil, 2006, p. 33.

de te connaître, putain ! »). Cette interjection vulgaire empreinte d'agacement et d'impatience constitue une invitation à l'endroit de la mère de sortir immédiatement de cette posture hypocrite qui l'oblige à se cacher derrière des mots vertueux. C'est ce qui est corroboré par les propositions principales coordonnées (« *elle devient faible* » et « *se livre sans pudeur* »). Une telle configuration de la phrase permet de saisir le processus de manipulation mis en œuvre par le fils – lequel favorise la mise hors-jeu de la conscience maternelle auto-castratrice. L'enjeu est d'emmener cette femme à faire « parler » son inconscient. La finalité est d'introduire la mère dans l'univers de sa propre conscience afin qu'elle-même la face bégayer de l'intérieur grâce à l'énonciation du refoulé. Ainsi, le récit de soi qui était donné sous une forme passive, parce que porté par le « Je » du fils, passe à la forme active dans la suite de la phrase étant donné que c'est maintenant le « Je » de la mère qui endosse la parole performative de l'intime. Au départ, le fils était parvenu à se hisser au-dessus de la conscience pudique de la mère pour lui faire avouer la réalité de ses expériences corporelles dans un langage obscène rendant compte, en creux, du refoulé sexuel maternel. La mère devient l'actrice principale appelée à endosser la parole psychotique. Le langage comme révélu par la nudité des confidences peut maintenant permettre d'accéder à l'intimité de la chair dévoilée en mots. Cette réalité de soi contraste en tout point avec l'image de la femme pudique et vertueuse n'aimant pas les plaisirs de la chair. Dès lors, elle ne reconnaît plus les contradictions et les censures imposées par la *Cité obscène*. Seule existe à ses yeux la réalité de sa subjectivité devenue le signifié absolu qu'aucune objectivité sociale ne vient plus soumettre.

Toujours travaillée par la même passion de raconter l'intime, cette intempérante en sa qualité d'expérimentatrice des fantasmes corporels révèle deux réalités fondamentales qui ponctuent en quelque sorte la quête d'un savoir donnant accès à la vérité de l'être : on sait grâce à ses aveux obscènes qu'en Afrique, les « *hommes adorent le sexe* » de la même manière que les « *femmes adorent le sexe* ». Ces deux découvertes annulent les déterminations sociales genrées pour ne célébrer que l'image souveraine du corps désirant. Ainsi hommes et femmes deviennent des représentations pragmatiques de la phénoménalité humaine, conjointement incarnées dans une chair sensible qui s'affirme comme force désirante. Ce faisant, on peut le dire avec les mots de Giorgio Agamben, l'énonciation de l'expressivité du corps telle qu'elle s'actualise dans la fiction tchakienne permet de saisir l'être des actants dans leur « *pure connaissabilité au-delà de tout secret, au-delà ou en deçà de [leurs] prédicats objectifs*¹⁷⁹ ». La consommation des plaisirs est une expérience pragmatique de soi qui donne la possibilité à chaque individu d'accéder à la connaissance de lui-même en tant que corps désirant. C'est bien cette perspective qui nous fonde à penser que la littérature

¹⁷⁹ Agamben, Giorgio, *Nudités*, Paris, Payot & Rivages, 2012, p. 116.

de Sami Tchak propose par le truchement des usages actantiels des *aphrodisia* la construction d'un *socius* sexuel postcolonial favorisant la vitalité d'une affectivité hétérogène. Celle-ci pourrait être la condition de l'épanouissement de l'individu global dans sa subjectivité sexuelle. C'est ce que s'attèlent à rappeler les déclarations d'un homosexuel tenues à l'endroit de Mira Garcia, lequel nous permet de comprendre que seule la visibilité des vérités indicibles de la chair facilite la reconnaissance objective de toutes les singularités affectives :

« *Tu sais comment j'appelle cette fête par ailleurs nécessaire ? Un coup d'éclat annuel qui nous permet, à nous les opprimés, de mettre entre parenthèses notre commune solitude pour imposer notre vérité à la société qui nous rejette. La société nous oblige à crier haut notre choix sexuel. Or ce qui est normal ne se proclame plus.*¹⁸⁰ »

L'usage stylistique des guillemets par le romancier participe d'une stratégie rhétorique qui accentue l'effet performatif du discours rapporté dans sa capacité à énoncer l'aveu obscène. Très souvent, la confession est donnée par le truchement d'un discours rapporté parce que ce ne sont pas tous les actants intempérants qui possèdent le courage de transgresser les fondements de la société homogène. Seuls les personnages qui nient le fonctionnement de leur monde ainsi que l'intangibilité de ses valeurs portent la puissance subversive de l'obscène afin de dire la réalité de l'affectivité corporelle. C'est ce scénario qui est à l'œuvre dans la scène entre Mira Garcia et cet homosexuel. Or Mira Garcia est décrite comme une femme à l'esprit ouvert qui s'est forgé un grand savoir corporel grâce à ses lectures : le narrateur précise que cette jeune femme porteuse des « *effluves d'une femelle lascive* » aurait « *lu tout Sade à dix-huit ans*¹⁸¹ ». Elle fait songer à Eugénie dans *La Philosophie dans le boudoir* laquelle a assimilé les leçons dispensées par Mme de Saint-Ange à l'endroit de la jeune fille : « [...] *j'exige d'elle de fouler aux pieds tous les préjugés de son enfance, [...] je lui prescris la désobéissance la plus formelle aux ordres de sa famille, le mépris le plus constaté de tous les conseils de ses parents*¹⁸². » Ces préceptes faisant l'apologie du libertinage, ce seront ceux à travers lesquels Mira Garcia construira son rapport au corps ainsi que ses usages des plaisirs. La lecture permet donc aussi aux personnages de Sami Tchak d'accéder à un savoir sexuel hétérogène structurant le sens de leurs expériences individuelles dans la consommation des plaisirs alors que, généralement, seuls les actants ouverts d'esprit et à l'imagination débordante sont amenés à faire des découvertes décisives qui permettent d'en connaître un peu plus sur l'affectivité du corps. Quoi qu'il en soit, voilà l'information majeure donnée par Mira grâce à son auto-narration :

Je n'avais jamais compris aussi clairement, avant cette expérience, que le corps, notre corps, a une volonté autonome, que tous les principes que nous dressons

¹⁸⁰ Tchak, Sami, *Hermína*, *op. cit.*, p. 310.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 172.

¹⁸² Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, in *Œuvres III*, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1998, p. 39.

*devant ou autour de lui sont en réalité la marque de la dictature qu'il subit. Chacun de nous est un dictateur au moins à l'égard de son corps. Celui-ci a un bien triste destin, on l'empêche de vivre sa vie. Je l'ai compris [...]*¹⁸³.

Cette énonciation de l'affectivité corporelle permet de comprendre que, derrière tous les symboles qui définissent la personne humaine, il y a d'abord fondamentalement la chair. Ainsi, avant d'être une femme ou un homme, on est vraisemblablement un corps sensible habité par des désirs et des passions. À partir de cet instant, toute société qui veut assurer l'épanouissement de ses sujets doit s'atteler à respecter la « physicalité » humaine pour concevoir des mœurs sexuelles capables de garantir des usages hétérogènes des *aphrodisia*. C'est vers cette finalité que devrait tendre toute bonne cité reconnaissant l'intangibilité du sujet désirant dans l'élaboration de ses mœurs. Somme toute, on retient que la gouvernance de soi dans l'œuvre de Sami Tchak, c'est d'abord la possibilité pour chaque personnage de se constituer acteur de l'énonciation de soi. Cette narration de l'expérience intime est conditionnée par la volonté de rendre audible l'affectivité du corps désirant. C'est pourquoi le traitement de l'usage des plaisirs dans les textes ne comporte nullement une connotation négative. Au contraire, la narration du *faire intempérant* permet aux modes d'être qu'elle favorise d'intégrer de manière pacifiée la conscience de soi de chaque personnage. Cela a pour but de permettre l'émergence d'une société hétérogène marquée par une prolifération des discours sur l'intime. Cette situation d'hétérogénéité discursive aurait pour effet de rendre possible la cohabitation de toutes les subjectivités sexuelles. De ce point de vue, si on conçoit l'individu comme un être-pour-les-plaisirs, alors, aucun plaisir sensoriel ne pourra plus lui être interdit et, dans cette même logique, il ne pourra non plus renoncer à aucune jouissance, fut-elle coûteuse pour l'intégrité de sa propre chair. C'est la raison pour laquelle la poétique tchakienne de l'intempérance ne cesse d'insister sur cette éventualité dans la mesure où elle parvient à démontrer avec truculence que le corps-femme aussi bien que le corps-homme, et même le corps-enfant, constituent tous des figurations pragmatiques du corps désirant. À cet égard, les sociétés globales postcoloniales devraient garantir, dans une rigueur éthique, le droit à toutes les sensorialités subjectives à l'épanchement charnel et passionnel. Ce n'est que de cette façon qu'on pourra envisager, avec Sami Tchak, la réhabilitation littéraire du corps sensible à une époque où la bioéconomie globale a plus que jamais fondé la chair comme son plus bel objet de consommation¹⁸⁴.

¹⁸³ Tchak, Sami, *Hermína*, *op. cit.*, p. 268-269. Nous avons déjà cité ce passage ailleurs dans la thèse. Que le lecteur veuille bien nous excuser pour ce second usage de la même citation. Cependant, ici, nous l'interprétons dans une autre direction : pour démontrer que l'intempérance permet de saisir l'affectivité véritable du corps grâce aux nombreuses expériences des plaisirs par les personnages. L'enjeu est de pouvoir raconter cette affectivité pour qu'elle ne soit plus oubliée dans le langage structurant la présentation de soi.

¹⁸⁴ Allusion faite à Baudrillard, Jean, *La Société de consommation*, *op. cit.*, p. 199.

Au regard de tout ce qui vient d'être affirmé en rapport avec les enjeux de l'aveu obscène dans les stratégies actantielles de gouvernance de soi chez Sami Tchak, il y a lieu tout de même, d'exprimer un certain nombre d'interrogations en vue de mieux élucider les énigmes ainsi que les apories qui entourent la poétique tchakienne de l'intempérance corporelle : si *tout dire* au sujet des réalités en rapport avec le fonctionnement de l'intime favorise, tout au moins, la connaissance de l'expressivité du corps désirant, ne faut-il pas redouter que le sujet mu par une forte « libido » énonciative en vienne à se « *dépendre de [lui]-même*¹⁸⁵ » devant la béance de sa propre transparence ? Le monopole intégral de l'usage de soi que Sami Tchak paraît accorder à ses créatures diégétiques appelées à prospérer dans une société caractérisée par la renonciation de tous les interdits (parler de tout et jouir de tout) ne risque-t-il pas de conduire le sujet désirant au débordement de soi ?

II.3. L'Intempérance corporelle : critiques et perspectives

Il s'agit ici de proposer une critique au sujet des contradictions qu'on a pu observer au sein de la poétique sexuelle développée par chacun des romanciers de notre corpus. Nous voulons essayer de commenter davantage cette scission profonde qui s'est révélée, dès la deuxième partie de notre thèse, entre Sony Labou Tansi et Sami Tchak autour de la problématique portant sur les usages romanesques des *aphrodisia*. L'investissement fécond de ces subjectivités actantielles (le sujet sonyen se révèle dans la tempérance là où le sujet tchakien triomphe dans l'intempérance) dans une perspective comparative, nous aidera à mieux structurer quelques hypothèses. Celles-ci sont susceptibles de nous éclairer sur les mobiles éventuels qui ont pu conduire les auteurs à recourir au mythe littéraire de l'intempérance charnelle pour proposer une certaine vision de la biocitoyenneté actantielle. Ainsi, étant donné que « *l'herméneutique du sujet*¹⁸⁶ » s'élabore dans notre corpus à partir d'une certaine pratique de soi inhérente à l'usage des plaisirs, nous nous proposons de prolonger la comparaison des deux systèmes autour du paradigme de la « chute ». Il s'agit précisément de voir ce que la chute en tant qu'expérience inhérente à la traversée de la limite représente concrètement dans la structuration romanesque de l'idéal sonyen et tchakien du sujet. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que c'est bien le traitement de cette problématique qui nous a permis de relever, autour de la question portant sur la gouvernance de soi, la structuration romanesque d'une éthique des *aphrodisia* à travers laquelle Sony Labou Tansi

¹⁸⁵ Foucault, Michel, cité par Agamben, Giorgio, *L'Usage des corps, Homo sacer, IV, 2*, Paris, Seuil, 2015, p. 67.

¹⁸⁶ Foucault, Michel, « L'Herméneutique du sujet », in *Dits et écrits II, op. cit.*, p. 1172. Cette terminologie est employée pour étudier l'herméneutique de la culture de soi chez les Grecs dans l'Antiquité classique.

et Sami Tchak ont configuré la figuration diégétique du citoyen authentique. Cette montée en citoyenneté dont l'usage des plaisirs constitue la téléologie, invite résolument l'individu à se constituer lui-même comme le sujet de ses propres désirs corporels.

En revanche, ce qui d'emblée rapproche les deux écrivains pour ensuite les opposer, c'est le fait que la figure du sujet qu'ils nous proposent ne paraît se réaliser qu'au travers d'un mode d'être sensible « *qui se dénoue dans l'expérience de la limite*¹⁸⁷ ». Autant le dire tout de suite, le sujet faisant l'objet du « *souci de soi*¹⁸⁸ », tel qu'il s'affirme dans le texte tchakien et sonyen, projette un idéal ontologique « surhumain » qu'on aurait bien du mal à appliquer à une société. En effet, le sujet-actant qui transparaît au terme de cette réflexion portant sur l'intempérance charnelle nous semble peu convainquant tellement il est extrêmement débordant dans sa volonté de se constituer lui-même comme le seul maître de ses passions. Ainsi, on ne saurait établir une quelconque sympathie avec ce genre de sujets « apersonnels » qui ne représentent logiquement personne d'un point de vue narratologique, puisqu'on éprouve beaucoup de peine à penser un quelconque dépassement à cette « *contingence des corps*¹⁸⁹ » qui les caractérisent, laquelle est prise seulement dans la phénoménalité des *aphrodisia*. À cet égard, il faut appréhender le sujet tempérant sonyen et le sujet intempérant tchakien comme deux forces actantielles qui visent à figurer les transformations éventuelles de l'individu face au triomphe des valeurs consuméristes globales qui conçoivent le corps comme le plus bel objet de consommation. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il nous a semblé judicieux de proposer la terminologie de la *figure de l'érotomane postcolonial* pour mieux souligner la dimension socio-anthropologique de cette démesure sexuelle qui traverse considérablement la diégèse du roman africain contemporain écrit en français.

Ce faisant, cet idéal du sujet qui s'affirme au travers du personnage de l'érotomane postcolonial serait, de ce point de vue, perçu comme une stratégie littéraire employée par les écrivains en vue d'interpeller la société sur les dangers réels qui la guettent. À bien des égards, ces dangers semblent ne plus provenir des forces extérieures à l'Homme, mais bien plutôt d'un déchaînement des passions qui implorent depuis son intériorité et dont les conséquences paraissent très délétères pour la stabilité des rapports interhumains. Par ailleurs, cette lecture épistémologique permet aussi d'éviter d'essentialiser l'interprétation des phénomènes culturels quels qu'ils soient car ceux-ci s'inscrivent toujours dans des contextes socio-historiques bien précis. C'est pourquoi, d'ailleurs, tout au long de cette étude, nous avons

¹⁸⁷ Foucault, Michel, *Dits et écrits I, 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, p. 236.

¹⁸⁸ Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité III, Le souci de soi*, Gallimard, 1984.

¹⁸⁹ Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 447.

tâché autant que faire se peut, et, de manière rigoureuse, d'interpréter la sexualité humaine dans le strict esprit de Michel Foucault, comme étant un *phénomène historique et culturel*¹⁹⁰.

C'est à la lumière de ces faits qu'il nous paraît pertinent de commenter le sens des injonctions sensorielles qui entérinent la manière de se comporter des sujets-actants de notre corpus à l'égard des *aphrodisia*. De ce fait, les romanciers échafaudent-ils l'idéal de soi de leur sujet à partir d'une confrontation conflictuelle avec le phénomène de la limite, par le biais de laquelle il devient possible pour ce sujet d'exercer, en termes foucauldien, la pragmatique du *souci de soi*.

D'emblée, chez Sony Labou Tansi, le sujet tempérant est un être obsédé par une chair insoumise contre laquelle il doit constamment lutter toute sa vie. Il s'agit en quelque façon, pour ce sujet, d'exercer volontairement une souveraineté à l'égard de ses propres passions sensorielles. Ainsi, l'idéal d'être de ce dernier ne s'actualise, *mutatis mutandis*, qu'au travers de la pratique d'un exercice contraignant de soi sur soi-même. Cette maîtrise individuelle du désir favorise le triomphe de la raison sur l'empire des sens. Par voie de conséquence, son idéal d'être se résume, tout entier, dans l'action de lutter contre la vivacité des désirs sexuels plus que dans la victoire obtenue vis-à-vis de ceux-ci. Et c'est là un fait majeur dans l'herméneutique soyenne du sujet. N'oublions pas que le sujet tempérant ne triomphe jamais tout à fait de sa condition charnelle laquelle, grâce à la puissance du désir, inscrit le destin de ce dernier dans une corporéité qui associe l'être à un fatalisme existentiel. C'est la raison pour laquelle, même la fuite devant les plaisirs sexuels ne suffit pas à sauver le sujet tempérant. Ce dernier finit par s'étioler individuellement à forcer de constamment se nier comme « *machine désirante* », pour reprendre l'expression de Deleuze et de Guattari. À cet égard, le citoyen Nitou Dadou qui est le prototype même du sujet tempérant sonyen bascule dans une sorte d'intempérance alcoolique en vue de taire l'appétit démesuré de ses désirs sexuels. En cela, ce genre de personnage n'est pas, *stricto sensu*, un être tempérant au sens où l'entend Aristote, c'est-à-dire une personne capable d'observer « *une juste mesure*¹⁹¹ » dans l'usage des plaisirs.

En effet, on sait que la tempérance constitue une vertu qui, dans la culture grecque de l'Antiquité, est la caractéristique de l'individu faisant un usage rationnel des plaisirs corporels. Il n'est nullement question de s'en priver mais bien au contraire d'en user dans une proportion équilibrée afin de pouvoir mener une vie harmonieuse et excellente. De ce point de vue, la maîtrise ou la gouvernance de soi chez les Grecs constitue une problématique liée au fonctionnement et à la connaissance du désir qui permet aux citoyens de se constituer une

¹⁹⁰ « Il y a un réseau de bio-pouvoir, de somato-pouvoir qui est lui-même un réseau à partir duquel naît la sexualité comme phénomène historique et culturelle à l'intérieur duquel à la fois nous nous reconnaissons et nous perdons. », Foucault, Michel, *Dits et écrits II*, op. cit., p. 231.

¹⁹¹ Aristote, *Éthique de Nicomaque*, Paris, GF-Flammarion, tr., Voilquin, Jean, 1992, p. 101.

expérience morale et éthique des plaisirs. Dans cette perspective, la tempérance grecque est une véritable vertu qui traduit une certaine élégance de vie à laquelle tout individu raisonnablement constitué devrait aspirer en vue d'accéder au bonheur. Car le but (*telos*) principal de toutes ces techniques agonistiques dans l'usage des *aphrodisia* est, comme l'a si bien formulé Michel Foucault, de donner la possibilité aux individus devenus tempérants de « *maintenir leur corps dans un équilibre entre le manque et l'excès*¹⁹² ». On parle, à la suite d'Aristote, d'une éthique du *juste milieu* dans l'usage des plaisirs, celle-ci étant nécessaire pour « *mener une vie heureuse*¹⁹³ ». De ce fait, le tempérant grec n'est pas un individu qui nie sa dimension d'être désirant, bien au contraire, ce dernier appréhende son désir comme le trait qui fait de lui un être vivant à part entière. Dès lors, ce que réprime le tempérant ce n'est pas l'usage des plaisirs sensoriels qui participent de sa vitalité mais plutôt leurs consommations démesurées et irresponsables. Or, ce n'est pas la même logique qu'on retrouve au cœur de l'herméneutique sonyenne du sujet. En effet, le sujet tempérant chez Sony Labou Tansi fuit le désir parce qu'il associe spontanément l'usage des plaisirs et dépravations sexuelles. Ainsi, les personnages n'ont même pas le temps de jouir que déjà la chair se trouve condamnée en raison de sa nature sensible.

Ce faisant, parce que la consommation des passions charnelles conduit inéluctablement l'individu vers sa propre chute, l'écrivain congolais enjoint son actant-sujet à se détourner tout simplement de son corps. Cette corporéité négative étant dotée de sa propre *agentivité* semble agir comme son pire ennemi. C'est la raison pour laquelle ce prétendu sujet tempérant qui ne l'est pas véritablement, au sens aristotélicien, souffre de son propre désir au point d'en user de tous les moyens possibles pour s'en détourner, quitte à devenir intempérant alcoolique. Dès lors, on peut dire que le sujet sonyen lutte contre un adversaire qu'il ne connaît même pas, vu qu'il a du mal à lâcher prise afin d'expérimenter un tant soit peu les mécanismes de son propre désir. En ce sens, ce qui dans le sujet tempérant paraît effrayant, ce n'est pas tant les supposés dommages que lui causerait l'usage des plaisirs, fussent-ils excessifs, mais le mal réel que ce dernier s'inflige à lui-même à travers sa phobie pathologique d'exister affectivement. Ainsi, bien que ce soit d'une évidence tangible, il préfère nier le fait que la facticité de son être soit avant tout corporelle.

Autrement dit, et pour parler avec les mots de Maurice Merleau-Ponty, le tempérant sonyen semble oublier que l'être humain, parce qu'il n'est qu'un être de sensations, ne peut faire une expérience extatique de lui-même et du monde que dans et au travers de sa chair. Car le corps humain « *est le véhicule de l'être au monde, et avoir un corps c'est pour un vivant se joindre à un milieu défini, se confondre à certains projets et s'y engager*

¹⁹² Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité III. Le Souci de soi*, op. cit., p. 21.

¹⁹³ Aristote, *Les Politiques*, tr. par Pierre Pellegrin, Paris, GF-Flammarion, 1990, p. 119.

*continuellement*¹⁹⁴ ». Pour toutes ces raisons, on peut dire que ce refus de communier avec soi-même auquel se livre le sujet tempérant sonyen en refusant de jouir de sa présence au monde, l'engage, contre toute attente, dans une expérience sociale et existentielle de la chute. Naturellement, le fait de refouler inlassablement la satisfaction de son désir serait semblable à la situation d'un individu résolu de fuir sa propre ombre. Les deux réalités conduisent à une même impasse existentielle. C'est la raison pour laquelle le sujet tempérant de Sony Labou Tansi ne trouve jamais tout à fait sa place dans les sociétés textuelles où il tente de se mouvoir. À cet égard, soit il finit par en mourir (c'est le cas de la majorité des sujets tempérants sonyens) faute de pouvoir trouver sa place au milieu des gens qui, eux, vivent pleinement leurs passions ; soit il devient simplement un marginal pathétique appelé à prospérer à travers l'image du fou (c'est le cas du tempérant Dadou et de l'Abbé).

Cependant, cette éthique du souci de soi en œuvre dans la poétique de l'écrivain congolais se justifie dans la mesure où la sexualité est traitée dans son œuvre comme le terreau des forces libidinales maléfiques qui entraîneraient l'espèce humaine vers sa chute. D'où l'impérieuse nécessité pour la Cité d'administrer rationnellement les usages des plaisirs afin d'éviter que les pulsions libéralisées ne fassent proliférer la férocité humaine. À cet égard, la question morale et éthique que Sony Labou Tansi ne cesse de soulever à travers la problématique portant sur l'usage des *aphrodisia* est celle de savoir comment empêcher que le déchaînement des passions individuelles aspire toute l'humanité dans cet état honteux de nature, caractérisé qu'il est par la violence arbitraire des instincts. C'est la raison pour laquelle chez Sony Labou Tansi est tempérant seul l'être capable de refuser de chuter à l'égard de ses propres appétits libidinaux. Ainsi, le sujet tempérant plongé dans un nihilisme radical rêve farouchement d'une ontologie métaphysique qui pourrait bien se passer de cette chair sexualisée qui le confronte avec sa propre tragédie (ici, la mort). Il s'agit d'une utopie existentielle impossible à conceptualiser et c'est la raison pour laquelle le sujet-actant sonyen se consume dans ses vains efforts pour nier sa réalité sensible. Plutôt que de s'en détourner, il gagnerait à accepter la nature violente et débordante de son désir afin de mieux l'administrer. Dès lors, si Sony Labou Tansi recherche les possibilités d'une existence excellente, ses postulats posent problème dans la mesure où l'idéal d'être qu'ils soulèvent s'avère hors d'atteinte. Sans oublier qu'en voulant libérer l'être humain de son supposé asservissement à l'égard des instincts et des pulsions libidinales, ils réintroduisent dans la foulée une nouvelle servitude au cœur de son ontologie idéale. Car vivre pour le sujet tempérant revient toujours à se contrôler mécaniquement pour structurer une éthique de la résistance contre les passions charnelles.

¹⁹⁴ Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 111.

Cela étant, la pragmatique du souci de soi chez le sujet tempérant se traduit idéalement par un nihilisme radical de l'affectivité qui fait de chaque être une force désirante. Dans ces conditions, on peut dire que l'herméneutique sonyenne du sujet est une pure utopie littéraire puisque cette herméneutique est impossible à réaliser. En revanche, le système de Sony Labou Tansi aurait été fécond s'il accordait au moins la possibilité à son sujet tempérant d'expérimenter son rapport aux plaisirs afin de mieux pouvoir en figurer un usage rationnel. D'autant plus qu'aucune individualité ne peut s'épanouir lorsqu'elle est privée de son rapport à l'affectivité, attendu que la vérité de chaque être est fondamentalement inscrite dans sa capacité de désirer. Aussi, le sujet tempérant sonyen en faisant l'apologie d'une insensibilité qui frise la résignation semble oublier que le corps est le lieu de l'incarnation de son être et que c'est par lui qu'il peut saisir le sens de sa présence au monde. En ce sens, jouir pour le sujet est la condition *sine qua non* garantissant la vitalité de son affectivité.

Dès lors, nous voulons comprendre les raisons pour lesquelles Sony Labou Tansi s'est tant obstiné, par le biais de son idéal du sujet tempérant, à figurer la quête de ce que devrait être l'homme authentique. En effet, on relève dans la poétique sonyenne une certaine recherche frustrée de l'individu rationnel qui, bien que soumis au déterminisme du corps désirant, pourrait conjurer les catastrophes imparables causées par la libéralisation des passions. D'ailleurs, que représente vraiment pour lui, au-delà de sa dimension littéraire, le mythe de l'intempérance ?

Nous ne saurons donner des réponses définitives à ces questions cruciales dans la mesure où l'écrivain lui-même, pour d'esthétiques raisons, s'est abstenu d'en fournir. D'ailleurs, Sony Labou Tansi a tenu à rappeler, par le biais d'une formule énigmatique, que sa littérature devrait être appréhendée comme exactement le « *lieu-laboratoire par excellence de l'effronterie et de l'audace*¹⁹⁵ ». En conséquence, nous allons au mieux avancer quelques hypothèses susceptibles de clarifier le fonctionnement poétique de l'herméneutique sonyenne du sujet, tout en gardant à l'esprit que nos affirmations n'empêcheront guère l'œuvre de cet écrivain mort à la fleur de l'âge de continuer à « *déranger les bonnes consciences*¹⁹⁶ ».

Partant de ce qui précède, il serait peut-être fécond d'explicitier quelques traits globaux caractéristiques de la deuxième moitié du XX^e siècle laquelle correspond à la « séquence » pendant laquelle le romancier a vécu et écrit l'ensemble de son œuvre. Cette démarche partiellement historisante, si elle n'est pas originale, possède au moins le mérite d'éclairer le sens épistémologique des utopies sonyennes. D'emblée, le XX^e siècle est l'une des périodes les plus sombres dans l'Histoire convulsée de l'humanité. Ainsi, alors que la *Terre des*

¹⁹⁵ Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang, Textes critiques*, éd. établie et présentée par Greta Rodriguez-Antoniotti, Paris, Seuil, 2015, p. 128.

¹⁹⁶ Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang, op. cit.*, p. 99.

hommes¹⁹⁷ désœuvrée, et comme abandonnée à elle-même au milieu d'un cahot indescriptible, n'a pas encore fini de digérer la barbarie humaine causée par les deux Guerres mondiales, le monde africain patauge dans une nouvelle forme de violence.

En effet, quelques années seulement après avoir obtenu leur indépendance de la part d'une Europe s'enchantant au nom de sa « civilisation », avec quelque air de révolution, d'avoir décolonisé des peuples qu'elle-même avait lâchement asservis, le continent africain se transforme en une sorte d'apocalypse où des humains enragés et possédés par on ne sait quel démon semblent déterminés à s'auto-anéantir. Ainsi, de l'échec cuisant des indépendances à l'avènement des régimes dictatoriaux, l'Afrique devient le théâtre d'un vampirisme qui se caractérise par le triomphe paroxystique de la barbarie, celle-ci mettant en exergue le visage hideux d'une humanité engluée dans une jouissance sans précédent du mal. C'est à la lisière cauchemardesque de ce pan d'Histoire qui paraît produire des « hoquets » au niveau des consciences, sans doute dus à la dimension traumatisante des événements, que Sony Labou Tansi accomplit et affine son esthétique romanesque. Ainsi, face à cette déshumanisation de l'ancien colonisé qui, une fois supposé libre, s'active sans ménagement à tuer la vie, l'écrivain congolais au comble de la déception n'a qu'un mot pour « nommer [cet] *innommable*¹⁹⁸ » : le terme de « *nausée* ». C'est la raison pour laquelle la littérature de Sony Labou Tansi semble poser, comme d'un impératif, la nécessité de tout refonder afin de sauver cette humanité¹⁹⁹ en perdition. Il s'agit de conjurer le gaspillage de la vie lequel constitue la plus grande menace à la souveraineté de l'être. En effet, pour ce Sony Labou Tansi, l'inquiétant tarissement de l'être observé chez l'Africain serait symptomatique d'une barbarie planétaire exacerbée par la globalisation du capitalisme occidental fragilisant les assises d'une humanité déjà aliénée. Pour mieux comprendre la dimension « engageante » que Sony Labou Tansi confère à son art, il faut peut-être se référer à son

¹⁹⁷ Allusion faite à Saint-Exupéry, Antoine de, *Terre des hommes*, Coll. « Folio », Paris, Gallimard, [1939], 2003.

¹⁹⁸ Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 142.

¹⁹⁹ Il est tout à fait intéressant d'avancer l'hypothèse quant au fait que Sony Labou Tansi ait pu être influencé par l'aura intellectuelle de Jean-Paul Sartre. Nous pensons, en effet, qu'au moment de construire l'intégral de son œuvre, l'écrivain congolais s'est peut-être aussi servi de ses « souvenirs » de ce qu'il a entendu au lycée quand on lui a parlé de Sartre. N'oublions pas que Jean-Paul Sartre est sans conteste l'un des intellectuels majeurs de la seconde moitié du XX^e siècle dont l'influence très considérable en France n'a pu que « déborder » en Afrique, dans les milieux progressistes notamment. D'ailleurs, on décèle une proximité remarquable entre le néologisme « *résistantialisme* » inventé par Sony Labou Tansi et le concept sartrien de l'*existentialisme*. D'ailleurs, Céline Gahungu n'a pas manqué de souligner une certaine parenté entre la vision songyenne de l'existence et celle sartrienne « *dans la préface de Riposter à sa gueule où l'écrivain [congolais] se range sous la banière des 'gosses de l'Existence'. D'autres traces de la pensée sartrienne sont disséminées çà et là, de l'une des sections de Vers au vinaigre intitulé 'De l'être au néant', à l'épigraphe du manuscrit de Je soussigné cardiaque, 'L'enfer, c'est les autres'* ». (Gahungu, Céline, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, op. cit., p. 221).

article « Lettre ouverte aux riches ou SOS Afrique », lequel fournit un certain nombre de clés pour déchiffrer ce qui est alors en jeu :

Ce monde sera un jour le grand village des nations. Et l'apparition aujourd'hui d'un destin commun à tous les humains nous appelle à démarrer cette révolution de la conscience sans laquelle le siècle prochain sera la plus cuisante défaite de l'histoire de l'intelligence et de la raison. Les fondements sur lesquels le monde d'aujourd'hui est construit sont caducs, absurdes, intolérables et imbéciles. Aux valeurs essentielles de la liberté doivent urgemment s'adjoindre les valeurs fondamentales de la conscience et la responsabilité²⁰⁰.

Toute l'écriture de l'écrivain congolais part toujours du constat implacable selon lequel le XX^e siècle serait celui de la mort de l'humanité. En ce sens, l'exhibition romanesque des souffrances et des traumatismes devient aux yeux de Sony Labou Tansi un prétexte poétique pour refonder les valeurs humaines que l'homme a corrompues en raison du déchaînement des instincts ayant supplanté la raison. Dès lors, écrire consiste à nommer la honteuse déshumanisation de son siècle : « [...] *Le comble à ce moment-là est qu'ils ne semblent pas trouver meilleure manière d'être en vie. C'est dommage. En fait, il est d'abord question d'être vivant. De le rester jusqu'à la mort. Ne pas vivre au rabais²⁰¹.* » Ce faisant, Sony Labou Tansi se sert de la littérature pour figurer la refonte totale de tout : la politique, l'amour, l'usage des *aphrodisia*, le fonctionnement des relations internationales, les comportements, les modes de vie, la morale, etc. L'objectif étant d'inventer de nouveaux rapports humains au cœur de la Cité. Cette vision présentant Sony Labou Tansi dans la posture du moraliste en train de décrire les comportements irresponsables de ses contemporains est corroborée par ces propos de Céline Gahungou :

La peinture d'une humanité composée de victimes et de bourreaux est l'une des matérialisations de ce choix d'écriture. Aux horreurs passées de la Seconde Guerre mondiale – l'abomination des fours crématoires hante Le Bombardé, La Gueule de rechange et la correspondance – succèdent d'autres atrocités ; les passions meurtrières des puissants, la folie dévastatrice des miliciens et l'infamie dans laquelle vivent les prisonniers donnent lieu à des scènes cruelles, parfois scatologiques, qui tendent à transformer la lecture en épreuve et défi. Dans un cycle infini, ce modèle n'épargne rien ni personne, pas même les héros de certains romans et c'est sous un angle renouvelé que le commerce secret de Franz et de l'une de ses tantes doit être considérés. Mise en abyme d'une bestialité de masse, leurs pratiques – la vente des cadavres de leurs ennemis sur les marchés – révèlent la vérité d'une société criminelle en voie de devenir « gros bétail »²⁰².

Ces images rendent compte de la configuration de l'imaginaire qui impulse la dynamique créatrice chez l'auteur congolais. Sa démarche créative a pour fondement l'homme, lequel est présenté comme le « lieu » fantasmé de passions explosives s'avérant délétères pour la sauvegarde des forces vitales. C'est en tant qu'homme déçu à la fois de lui-même et de ses

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 125.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 42.

²⁰² Gahungou, Céline, *Sony Labou Tansi, Naissance d'un écrivain*, op. cit., p. 220.

contemporains que Sony Labou Tansi écrit. Il éprouve de la nausée face à la situation honteuse de l'homme asservi à ses instincts corporels. Au demeurant, le triomphe de la violence, la bestialité, l'irresponsabilité sexuelle et même l'avènement d'une bioéconomie effroyable qui marchandise le corps du vivant, voilà qui constitue autant de problématiques préoccupant le romancier. Il y décrit ainsi l'origine paroxystique du mal qui a précipité l'homme dans une barbarie indescriptible. Cependant, parmi toutes ces causes délétères, il y a l'incapacité humaine à gouverner la vivacité des désirs corporels (ceux liés au sexe et au manger²⁰³).

Par voie de conséquence, le nihilisme radical à l'égard de la chair qu'on observe dans l'œuvre de Sony Labou Tansi pourrait trouver ses fondements épistémologiques au sein de cet échec cuisant de l'homme du XX^e siècle. Ce dernier s'étant enlisé dans un matérialisme effréné au point de déroger à sa tâche métaphysique qui est celle d'empêcher ce que Heidegger appelle « *l'oubli de l'être*²⁰⁴ ». En ce sens, Sony Labou Tansi élabore une littérature « engageante » qui a pour but de décrire sans complaisance la crise morale qui corrode toute l'humanité, et qui « *débute, selon, lui par la croyance en des chimères identitaires et un culte égoïste d'un bien-être individuel pour s'achever, de manière radicale, dans le besoin de nier, puis d'éliminer l'Autre*²⁰⁵ ». C'est la raison pour laquelle la poétique sonyenne en érigeant le sujet tempérant comme l'idéal d'être vers lequel toute l'humanité devrait tendre condamne par la même occasion l'intempérance qui est clairement décrite comme une antivaleur.

En effet, Sony Labou Tansi est complètement désillusionné par la culture capitaliste en pleine expansion à son époque, laquelle est marquée dans son idéal consumériste par un déchaînement des pulsions individualistes. C'est justement en cela que Sony est un homme déçu de l'existence et, partant, de l'individu, lequel ne parvient pas à maîtriser ses forces pulsionnelles. Cette situation prédispose donc l'homme à un hédonisme tyrannique comme affirmation ultime de sa volonté de puissance. Aussi Sony Labou Tansi propose-t-il, à travers son herméneutique du sujet, une réponse radicalement individuelle pour juguler le mal. Ainsi, si je ne me contrôle pas moi en tant qu'individu, martèle le sujet tempérant, je participe, *ipso facto*, au déferlement de la violence. C'est seulement dans la maîtrise de ses énergies négatives que l'homme peut s'ériger comme entité métaphysique distincte de l'animal. C'est cela qui rend sans doute universelle l'éthique sonyenne de la citoyenneté, puisqu'elle proclame par le moyen de l'art, le « non » *oubli de l'être*.

Dans la poétique de Sami Tchak, cependant, le triomphe du sujet est conditionné au paradigme du corps intempérant à partir duquel s'affirment des plaisirs hétérogènes. Le sujet

²⁰³ Pour plus de précisions, nous renvoyons le lecteur à la deuxième partie du livre de Xavier Garnier consacré à Sony Labou Tansi et clairement intitulée « Le Ventre ». (Garnier, Xavier, *Sony Labou Tansi. Une écriture de la décomposition impériale*, Paris, Karthala, 2015).

²⁰⁴ Heidegger, cité par Kundera, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 20.

²⁰⁵ Gahungu, Céline, *Sony Labou Tansi, Naissance d'un écrivain*, op. cit., p. 222.

tchakien ne conçoit l'idéal de soi qu'à partir d'une transgression intégrale des limites (limite du corps, limite de l'être-soi, limite du discours sexuel homogène) qui empêchent le plus souvent le désir sexuel de s'exprimer dans tous ses débordements. Cette réalité nous incite à penser, comme nous allons le voir, que cette quête souveraine de l'épanouissement du corps auquel aspire cette sorte d'avatar du surhomme nietzschéen ne peut que le projeter dans une expérience qui « *s'adresse obscurément à l'Absence*²⁰⁶ ». En effet, nous avons remarqué que la problématique de l'usage des *aphrodisia*, telle que l'apprehende le sujet-actant de Sami Tchak, pour se réaliser pleinement, ne se structure que dans une tension vers le dépassement de la limite. Projeté dans une quête permanente du plaisir sensoriel ce dernier est condamné, dans l'ordre d'un défi irrévocable, à transgresser ses propres limites en tant que corps désirant. Mais surtout à transgresser sans cesse les fondements de toute sociabilité qui pourrait nuire à l'hégémonie de son désir.

La manifestation du sujet tchakien n'émerge que dans une société fictionnelle libérale (la *Cité obscène*) débarrassée de tous les préjugés moraux, où tout est permis en matière d'investissement libidinal. Dans cette optique, l'idéal de soi de ce sujet qui se trouve être tributaire de l'épanouissement intégral de la chair ne peut que le conduire à s'ériger comme l'être de la transgression radicale. Par voie de conséquence, il devient tout aussi fondamentalement une force niant et même annihilant l'existence de la limite dans la consommation des *aphrodisia*. C'est alors que, suivant même la structuration pragmatique de son idéal de soi, le sujet tchakien ne s'offre à nous que comme un corps réduit à sa seule réalité anatomique et dont la phénoménalité n'est donnée qu'au travers d'un ensemble de fonctions organiques. Celles-ci étant toutes vouées à célébrer la jouissance sensorielle au-delà de toutes limites, et partant, au-delà des catégories du bien et du mal.

Ainsi, pour mieux organiser sa volonté d'être puissance désirante, le sujet tchakien place son désir au-dessus de tout, pour rappeler à qui veut bien l'entendre qu'un vrai « *sujet ne subsiste qu'à condition de pouvoir faire reconnaître sa singularité*²⁰⁷ ». Cependant, on décèle la présence d'un paradoxe étrange qui émerge avec le triomphe singulier de ce sujet. En effet, ce dernier évacue radicalement le sens des interactions sociales qu'il doit nouer avec l'altérité en vue de construire une sociabilité consensuelle et pacifique. De toute évidence, si les personnages de Sami Tchak sont transgressions et destructions, il subsiste néanmoins chez eux la manifestation d'un désir frustré de faire exister l'individuel dans le corps social. Et c'est là, à notre sens, l'une des contradictions conséquentes contenues dans l'herméneutique tchakienne du sujet. Évidemment, l'être humain en tant qu'animal social ne peut pas impunément tout transgresser en matière de sexualité simplement parce qu'il n'est pas seul au monde.

²⁰⁶ Foucault, Michel, *Dits et écrits I, op. cit.*, p. 234.

²⁰⁷ Melman, Charles, *L'Homme sans gravité. Jouir à tout prix*, Paris, Denoël, 2002, p. 242.

De ce point de vue, son désir d'être est avant tout un désir salvateur de la présence de l'Autre. C'est ce qui conduit Jean-Paul Sartre à reconnaître que « *le désir n'est pas seulement le dévoilement du corps d'autrui mais la révélation de mon propre corps*²⁰⁸ ». Ainsi, parce que l'être humain n'est pas qu'une chair mais bien plus aussi une conscience, le sujet qu'il est ne saurait pleinement vivre que de coït et de jouissance. C'est exactement la combinaison pragmatique de ces deux contingences (le corps et la conscience) qui permet aussi au sujet de négocier avec la norme sociale les conditions d'émergence de sa singularité. Cette lutte permanente entre le mode d'être-là du sujet en tant que vecteur du social et la singularité de son individualité est l'objet d'un enjeu conflictuel universel structurant l'élaboration du souci de soi. Nonobstant le fait que chacun de nous découvre dans l'expérience des plaisirs sa singularité laquelle fait de chacun, des personnes distinctes les unes des autres, nous demeurons des êtres dont l'épanouissement ne s'actualise qu'au sein d'une communauté. En raison de cet impérieux besoin de vivre en société, chaque sujet est obligé de négocier en permanence les conditions de son individualité avec la norme. Cette tension entre normes collectives et expérience individuelle est à la base de notre existence sociale. Car, si pour s'épanouir le sujet a besoin de tout transgresser y compris son identité corporelle sociale, c'est qu'il existe au sein de la société certaines normes sexuelles qui limitent les plaisirs. En raison de sa volonté de franchir ces limites, le sujet intempérant est condamné à répéter en boucle les mêmes transgressions dans un contexte social marqué par une jouissance démesurée. Il finit par s'épuiser à force de se heurter à l'insaisissable de son désir. Voilà pourquoi le sujet tchakien devient soudainement triste au seuil de ses transgressions sensorielles : il découvre que même l'excès de jouissance n'est pas en mesure de combler cette spirale du vide dans laquelle il se trouve projeté. En effet, ayant pris la résolution de tout expérimenter, le sujet intempérant s'aperçoit qu'il est un être limité dans sa dimension corporelle et que son idéal de jouissance absolue n'est qu'une utopie dans la mesure où, bien qu'il soit un être désirant, le désir « *fuit quand [on] le cherche et [nous] possède quand [on] le fu[t]*²⁰⁹ ». Certes, la norme limite le sujet dans ses usages de la sexualité, cependant elle a le mérite de favoriser le jeu des transgressions. Autrement dit, s'il n'y avait plus de normes, la transgression n'aurait pas de vitalité, ce qui pourrait correspondre à une mort du désir, celui-ci n'ayant plus d'objet favorisant son réinvestissement. Et c'est bien là toute l'ambiguïté de la vision tchakienne du sujet : l'écrivain togolais suggère, à travers l'usage excessif des *aphrodisia*, que la norme sexuelle essentialise les individus en les fixant de manière définitive dans des fonctionnalités du désir appelé à entériner leur dimension d'être achevé. Or Sami Tchak, par le biais de son sujet intempérant, montre que l'idéal de contentement promu par la codification sociale du désir est une pure aberration dans la mesure où l'humain est justement un être inachevé.

²⁰⁸ Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, op. cit., p. 429.

²⁰⁹ Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, op. cit., p. 449.

Cependant, sans l'existence de la limite, cette expérience individuelle de l'inachèvement de soi ne saurait plus être réalisable car quel sens la vie pourrait-elle encore avoir dans un monde sans éléments à transgresser ? C'est la question qu'on peut se poser lorsqu'on suit la trajectoire diégétique du sujet tchakien. Cette hypothèse nous paraît tout simplement impensable dans la mesure où seule la confrontation de la conscience avec l'idée que la société nous limite dans nos usages des plaisirs corporels sublime notre imagination en espérant que le dépassement des interdits nous fasse accéder à un statut d'être plus complet.

C'est en cela précisément que le sujet humain est un vecteur de l'hétérogène. Si la sexualité humaine en tant que production culturelle est fondamentalement le lieu de la norme, le désir est cette impulsion illimitée qui porte les individus à défier leur homogénéité en se projetant vers la limite où triomphe l'hétérogène. De ce fait, le grotesque sexuel chez Sami Tchak revêt une esthétique de la figuration qui définit le sujet, grâce à la vitalité de son désir, comme une force individuelle en constante projection vers l'exploration de son propre inachèvement. Nous savons que les êtres humains transgressent les interdits sexuels dans l'optique « [d']*affranchir l'existence de cette existence qui la limite*²¹⁰ » afin d'atteindre un certain idéal d'être. Cela suppose, et c'est ce vers quoi tend toute la poétique tchakienne, qu'il faut concevoir l'individu comme un vouloir en perpétuel mouvement.

Dès lors, toute la question qui se pose est celle consistant à déterminer ce qu'il advient de ces transgressions dans la mesure où elles suggèrent, selon la mécanique même de la vie intérieure du sujet, une volonté de sa part d'accéder à une forme de savoir sur soi en franchissant la limite du désir. N'oublions pas que si toute la poétique intempérante en œuvre chez l'écrivain togolais semble faire l'apologie d'une chair sexualisée qui excède toute construction sociale, c'est pour poser le sujet comme le lieu du souci de soi dans la mesure où, pour reprendre les termes de Giorgio Agamben, « *ce souci de soi n'est que le processus par lequel le sujet se constitue lui-même*²¹¹ ». Cette indication suffit à justifier la raison pour laquelle Sami Tchak invite de manière implacable son sujet-actant, porté qu'il est par la quête d'un idéal sensoriel *supramoral*, à franchir la limite sociale pour aller découvrir, au-delà de toute énigme, la vérité du désir en tant que vecteur de l'être. Ce qui équivaut à dire que Sami Tchak invite son sujet à aller découvrir la nature de son désir au-delà de toute limite afin de mieux en saisir sa nature laquelle se manifeste d'abord sous la forme d'une violence pulsionnelle.

C'est la raison pour laquelle quand l'écrivain togolais décrit des scènes sexuelles qui révulsent le lecteur, sa narration est extrêmement neutre. Cette neutralité vise à rappeler au lecteur que la violence pulsionnelle existe au fond de chacun de nous parce que nous sommes fondamentalement des êtres désirants. La connaissance de cette réalité n'est pas de l'ordre

²¹⁰ Foucault, Michel, *Dits et écrits I*, op. cit., p. 235.

²¹¹ Agamben, Giorgio, *L'Usage des corps, Homo sacer, IV, 2*, op. cit., p. 158.

d'un savoir encyclopédique mais d'une expérience individuelle faisant ainsi du désir une donnée existentielle.

Contrairement au sujet sonyen qui nie le corps parce qu'il est un vecteur de la chute, le sujet tchakien affirme qu'il est de la nature de l'être humain de se perdre parce que son ontologie ne se révèle que dans la chute. C'est ainsi qu'au travers de ses excès, le sujet tchakien nous enjoint précisément à faire cette expérience personnelle de la chute pour appréhender les mécanismes de notre propre désir. C'est la condition requise qui nous permettra d'exister dans une relative harmonie avec notre propre corps car, pour Sami Tchak, à travers sa vision corporelle somme toute nietzschéenne, il n'y a pas d'au-delà à l'excitation sexuelle si ce n'est qu'elle nous ramène à la prise de conscience de notre limite, laquelle nous est donnée à travers notre déterminisme corporel. Ainsi, la poétique tchakienne de l'intempérance suggère de manière saisissante l'idée selon laquelle le désir sexuel est sans doute la seule force en l'homme « *que rien ne limite jamais (parce qu'il est, depuis son origine et dans sa totalité, rencontre constante de la limite)*²¹² ».

Dès lors, force est de reconnaître que parce qu'il annihile la limite pour faire triompher son idéal d'être, le sujet tchakien est un être de la chute et pour la chute dans la mesure où sa volonté souveraine de se réaliser dans la transgression est l'acte par lequel il se place lui-même à la limite de tout illimité, l'illimité étant représenté par le désir comme force indépassable. De ce point de vue, si on s'en tient à la phénoménalité du jeu des transgressions décrites par Michel Foucault, il ressort que le sujet de Sami Tchak est un véritable leurre. Car, quand bien même il existerait, toute son existence se résumerait à transgresser l'illimité de son désir pour s'affirmer. On voit bien que ce sujet ne saurait avoir une existence stable étant donné que la pratique du souci de soi l'emmène sans cesse à repousser les limites pour mieux jouir des *aphrodisia*, à moins que la vérité de l'être s'inscrive résolument dans le domaine de l'instable et de l'insaisissable. Or, vu que le corps conduit l'être vers sa propre mort, on en vient à cerner la fragilité existentielle de ce sujet, lequel semble asservi à une chair dont la jouissance même est encore une inéluctable invitation à la finitude. D'ailleurs, les efforts des actants intempérants de jouir au-delà de toutes limites butent toujours devant cette réalité corporelle privée de transcendance. C'est ainsi que dans l'œuvre de Sami Tchak la vitalité du corps ne se résume que par sa capacité à jouir, à telle enseigne qu'il devient presque inutile et rebutant quand il ne peut plus remplir cette fonctionnalité. Ce faisant, même lorsqu'il jouit à l'extrême, le sujet intempérant court toujours le risque d'être débordé par un désir sensoriel qui le confronte à cette réalité angoissante qu'il n'est qu'un être limité radicalement voué à la chute (ici la mort). D'où le fort sentiment de solitude qui l'habite, l'inscrivant ainsi dans une existence tragique.

²¹² Foucault, Michel, *Dits et écrits I, op. cit.*, p. 238.

Dans un entretien accordé au critique Boniface Mongo-Mboussa, Sami Tchak fournit un éclairage pour mieux décrypter le sens du triste spectacle auquel nous convie son sujet intempérant. En effet, ce dernier semble vaincu par la réalité de sa propre finitude qui lui rappelle brusquement qu'il n'est qu'un être limité. Ainsi, on comprend que si le sujet tchakien investit le corps avec tant d'ardeur, c'est pour se servir de l'idéal de la jouissance illimitée comme d'une expérience individuelle de sa propre chute. C'est en tout cas ce que corroborent les déclarations de Sami Tchak qui reconnaît que son sujet, malgré ses simulacres de jouissance corporelles, ne saurait échapper à la réalité de sa finitude qui inscrit d'emblée son être dans l'ordre du tragique :

Je n'ai pas lu le texte de Leiris. Mais à la seule lumière du commentaire que vous en faites, je peux reprendre cette formule à mon compte. C'est clairement un jeu presque de lutte à mort avec cette réalité qu'on ne peut pas vaincre. Là où le narrateur et l'auteur se rejoignent, c'est dans leur vision fataliste qui consiste à poser la réalité comme victorieuse dans le corps à corps qu'ils engagent avec elle. Maintenant, comment se situer par rapport à cette réalité qu'on ne peut pas vaincre ? Ce n'est pas en la niant. Mais l'affronter ? Puisqu'on ne peut la vaincre, à quoi bon l'affronter ? Se résigner et reconnaître qu'elle a raison, qu'elle est la plus forte ? Même en choisissant cette solution, elle ne nous épargnera pas. C'est donc une tauromachie où on a l'assurance de perdre. Le but de cette lutte, c'est d'éviter, bien que vaincu, d'être écrasé²¹³.

Voici en somme la situation dans laquelle se trouve le sujet-actant tchakien. Toutes ses tentatives de transcender la réalité de sa finitude sont vouées à l'échec. Dès lors, ses célébrations de la matérialité corporelle à travers le désir sont une manière pour lui d'expérimenter de manière illimitée sa propre limite. En ce sens, la violence crue des jouissances spectaculaires que nous offre le sujet de Sami Tchak par le truchement de son corps-sexe intempérant, vise à réaffirmer l'hégémonie du désir. Cette puissance est présentée comme la seule force sans limite qui permet à l'existant d'expérimenter à l'infini la réalité de sa propre intimité. C'est la raison pour laquelle ce dernier appréhende le plaisir sensoriel comme un foyer de connaissance qui le renseigne sur la nature de sa limite. Ce n'est qu'en projetant de transgresser cette limite qu'il réalise tout le sens de la vanité de ses efforts qui lui rappelle soudain que sa quête s'adresse à l'impossible du désir en tant que force insaisissable. À dire vrai, et *stricto sensu*, l'idéal vers lequel tend le sujet tchakien n'est pas saisissable en raison du fait que la « *limite et la transgression se doivent l'une et l'autre la densité de leur être : inexistence d'une limite qui ne pourrait absolument pas être franchie ; vanité en retour d'une transgression qui ne franchirait qu'une limite d'illusion ou d'ombre²¹⁴* ». En ce sens, l'idée même que ce dernier se structure en tant qu'être illimité en franchissant à chaque fois la limite

²¹³ Mongo-Mboussa, Boniface, « Sami Tchak : des coups à en jouir », in *Désir d'Afrique*, Coll. « Continents Noirs », Paris, Gallimard, 2002, p. 120-121.

²¹⁴ Foucault, Michel, *Dits et écrits I, op. cit.*, p. 237.

engage le sujet tchakien à tenter une expérience de l'impossible puisque la transgression le ramène à chaque fois vers sa propre finitude :

La transgression n'oppose rien à rien, ne fait rien glisser dans le jeu de la dérision, ne cherche pas à ébranler la solidité des fondements ; elle ne fait pas resplendir l'autre côté du miroir par-delà la ligne invisible et infranchissable. Parce que, justement, elle n'est pas violence dans un monde partagé (dans un monde éthique) ni triomphe sur des limites qu'elle efface (dans un monde dialectique ou révolutionnaire), elle prend, au cœur de la limite, la mesure démesurée de la distance qui s'ouvre en celle-ci et dessine le trait fulgurant qui la fait être. Rien n'est négatif dans la transgression. Elle affirme l'être limité, elle affirme cet illimité dans lequel elle bondit en l'ouvrant pour la première fois à l'existence²¹⁵.

Au regard de ce qui précède, on retient que les efforts fournis par les sujets intempérants tchakiens pour transgresser les limites de leur être consiste en une expérience vouée à la fatalité parce qu'elle les ramène à la réalité de leur finitude corporelle. Celle-ci s'exprime et se manifeste à travers un corps sensible présenté comme le vecteur de l'être. Dès lors, l'être humain n'a pas à s'épuiser à rechercher un au-delà à sa contingence charnelle laquelle est dans sa nature même une réalité marquée par la chute. En revanche, chaque individu peut, grâce à l'investissement de son désir, expérimenter de manière illimitée la phénoménalité de sa chair prise dans les expériences de la jouissance sensorielle.

Le texte tchakien ne donne pas de réponse satisfaisante au sujet des débordements du sujet intempérant. Face à cette impasse, il est tentant de formuler une hypothèse pour tenter de cerner les enjeux de cette poétique du choc générée par le mythe de l'intempérance sexuelle. Si l'idéal d'être du sujet tchakien n'est pas réalisable du fait que la transgression ne lui révèle rien lors du franchissement d'une limite qui n'existe pas en réalité, alors, le seul au-delà qu'on puisse imaginer, c'est peut-être bien le discours que porte le sujet intempérant sur ses expériences de la chute. Avec cette métaphore de la chute, c'est l'art du roman qui se réinvente sous l'impulsion des débordements sensoriels des créatures diégétiques concernées. Ce faisant, la prose de Sami Tchak parvient à sublimer les mots ; le style de l'écrivain se construit en mêlant poésie et violence pour nous révéler, prise dans le vif de ses créatures diégétiques, cette grande solitude humaine au milieu d'un foisonnant spectacle de jouissances et de plaisirs – lequel alimente la phénoménalité des corps figurés au sein des sociétés consuméristes globales et de leur mythe.

En faisant du texte de fiction le laboratoire de l'imagination, les auteurs de notre corpus parviennent à faire émerger « *la valeur souveraine*²¹⁶ » de la littérature dont Georges Bataille n'a pas manqué de souligner que le pouvoir est d'aller « *jusqu'au bout de la connaissance du Mal*²¹⁷ ». Somme toute, la sagacité avec laquelle Sony Labou Tansi et Sami Tchak ont poétiquement et stylistiquement appréhendé l'intempérance charnelle permet au lecteur de

²¹⁵ *Ibid.*, p. 238.

²¹⁶ Bataille, Georges, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 8.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

faire à son tour une expérience sensible du débordement de tous les seuils. En effet, à travers le grotesque, la violence du texte finit par s'appliquer au lecteur, lequel doit s'interroger sur les assises de son propre être. D'autant plus que l'écriture romanesque commence, chez les auteurs de nos corpus, là où l'expérience sociale tant à devenir impossible. Sony Labou Tansi et Sami Tchak nous rappellent de la manière la plus féconde que la littérature a cette capacité d'explorer les énigmes de l'être dans les abysses de l'existence. En ce sens, le langage littéraire est sans doute, de tous, le seul à même de porter l'hétérogène dans sa vocation à conduire les sociétés vers la construction des nouveaux possibles.

CONCLUSION : LE CORPS HÉDONISTE DU LIBÉRALISME SEXUEL POSTCOLONIAL

« J'en viens à ce sur quoi il faut se battre : la loi et la police n'ont rien à voir avec la vie sexuelle des individus. La sexualité, le plaisir sexuel ne sont pas des critères déterminants dans l'ordre de la police et de la justice. Mais la sexualité ne doit pas être protégée comme une sorte de trésor personnel sur lequel la force publique n'a pas à intervenir, elle doit être l'objet d'une culture, et le plaisir sexuel, comme foyer de création de culture, est quelque chose de très important. C'est là-dessus qu'il faut faire porter l'effort. »

Michel Foucault,
Dits et écrits II, 1976-1988.

On s'est attelé dans cette thèse à cerner les enjeux et les figurations épistémologiques induits par les usages du corps. Ce faisant, l'hypothèse qui a servi de base à cette discussion consistait à poser que les usages démesurés des *aphrodisia* pouvaient contribuer, en tant que matrice poétique générale de notre corpus, à l'élaboration romanesque d'une *herméneutique du sujet*. Cette dernière constitue en elle-même la condition requise afin de favoriser la manifestation d'une *biocitoyenneté* chez les personnages de notre corpus. Aussi, convient-il de rappeler que le choix de cet investissement cognitif nous a été inspiré par un constat objectif quant à la nature des interrogations que soulèvent les œuvres de Sami Tchak et de Sony Labou Tansi. À cet égard, les tentatives de réponse doivent, *stricto sensu*, être prises dans la dynamique d'une réflexion personnelle, cependant profondément soumise à une exigence perspectiviste au sens où l'entend Nietzsche.

Notre propos ne nourrit nullement le projet prétentieux d'être la Réponse essentielle aux représentations corporelles des œuvres de notre corpus. D'autant plus que, comme l'a si bien montré Roland Barthes, « *les sens passent, [mais] la question demeure*¹ ». Cela étant, on l'aura compris, notre rôle en tant que critique n'est pas d'imposer notre vérité au monde, nous nous appliquons à décrire « *selon quelle logique les sens [ont été] engendrés*² », « *d'une manière qui puisse être acceptée par la logique symbolique des hommes*³ ». À cet égard, nous

¹ Barthes, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p. 11.

² Barthes, Roland, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966, p. 68.

³ *Ibidem.*, p. 68.

sommes fondés à croire, tout en nous autorisant à faire nôtres ces mots de Roland Barthes, que « *la sanction du critique, ce n'est pas le sens de l'œuvre, c'est le sens de ce qu'il en dit*⁴ ».

Parvenu au terme de notre réflexion, il nous incombe la tâche d'évaluer épistémologiquement quelques questions saillantes qui ont sous-tendu la problématique de cette thèse et de réaffirmer ce à quoi notre étude a abouti. Tout au moins deux d'entre elles méritent d'être rappelées dans l'optique d'effectuer un bilan conséquent : le mythe littéraire et anthropologique de l'intempérance sexuelle, tel qu'il nous a paru être configuré par la prose sonyenne et tchakienne, a-t-il permis de figurer – par le biais des actants érotomanes – une aliénation évidente de soi à l'ère global où le rapport de l'individu au corps est infléchi par une consommation effrénée des plaisirs sensoriels ? Tout compte fait, vers quelle humanité sommes-nous en train de tendre suivant le sens des utopies sociales conçues et présentées comme des modèles à suivre par les auteurs de notre corpus ? L'enjeu visé, on l'aura compris, consiste justement à voir, de manière assez claire, comment notre hypothèse de recherche a été, au sens poppérien du terme, « falsifiée », de sorte que l'on puisse l'éprouver en corrélation avec les horizons d'attente qu'elle a suscités.

D'entrée de jeu, notre réflexion s'inscrit dans le cadre d'une analyse qui s'est efforcée d'appréhender la configuration de l'imaginaire sexuel en œuvre au sein de la littérature postcoloniale, laquelle est devenue un foyer d'expression des sensorialités stimulées par les conséquences culturelles de la globalisation. Ce faisant, pour traiter cette problématique, nous avons jugé bon de relever et de commenter la récurrence d'un grotesque sexuel particulier, lequel induit des usages spécifiques des plaisirs corporels au sein des diégèses du corpus. C'est la raison pour laquelle il nous a semblé souhaitable de recourir au concept grec de l'*intempérance*, plus précisément sous sa déclinaison aristotélécienne. Ce choix a favorisé, certes sommairement, un va-et-vient fructueux entre la littérature et la philosophie, ce qui nous a permis d'interpréter les ressorts de l'imaginaire sexuel structurant le souci du corps mis en lumière par les personnages romanesques de la postcolonie.

En effet, pour Aristote, l'intempérance désigne une modalité d'être entièrement orientée vers un usage excessif des plaisirs et des appétits corporels. Il s'agit, entre autres, de ceux liés au manger, au boire et à l'amour. Pour notre part, ce concept désigne les usages excessifs des plaisirs sexuels. Ainsi, dans notre perspective, ce terme a pour équivalents les expressions de « démesure sexuelle » et de « grotesque sexuel ». Ce faisant, investi par la création littéraire, nous souhaitons que ce paradigme de l'intempérance soit considéré comme pouvant pertinemment figurer les usages contemporains des plaisirs charnels au sein des sociétés globales de consommation ultralibérale.

⁴ *Ibid.*, p.71.

De ce point de vue, appréhendé comme un véritable « embrayeur » de création romanesque, nous faisons découler le phénomène de l'intempérance des logiques marchandes et comportementales globales qui saisissent le corps comme le plus bel objet de consommation. Dès lors, nous pensons que la prose sonyenne et tchakienne sont susceptibles de représenter l'hétérogénéité des sensorialités en cours au sein des sociétés modernes. Naturellement, celles-ci induisent l'avènement d'une nouvelle éthique corporelle, qui est lisible à travers les usages intempérants des plaisirs sexuels, ainsi que la complexité des jouissances charnelles qu'elles rendent possibles. Il n'est pas insensé par conséquent d'estimer que le grotesque sexuel, tel qu'il s'affirme avec beaucoup de truculence dans les œuvres de notre corpus, a partie liée avec la réalité fantasmée et *spectacliste* de la jouissance exposée par « *la praxie sociale globale*⁵ ». Aussi, point n'est besoin de réaffirmer que ce grotesque sexuel qui alimente les scènes diégétiques du corpus relève, sous son acception socio-anthropologique, de ce que nous avons appelé le *libéralisme sexuel postcolonial*.

Par cette formule, nous voulons singulièrement désigner la configuration néolibérale de l'imaginaire sexuel en cours dans la culture des sociétés postcoloniales de plus en plus globalisées. Ce phénomène inédit influence et alimente de la manière la plus féconde la création artistique et littéraire. On comprend maintenant pourquoi cette réflexion s'est particulièrement fondée à interpréter les usages romanesques des *aphrodisia* dans leurs rapports complexes avec l'histoire de la révolution culturelle néolibérale, à l'heure où, sur toute l'étendue de la planète, s'effritent les frontières des imaginaires identitaires sous l'effet hégémonique des valeurs consuméristes exacerbées par le capitalisme global. Celles-ci participent d'une intensification continue des expériences individuelles et/ou collectives de jouissance sensorielle, en tant que dialectique d'une nouvelle pragmatique du souci moderne du corps. Ce faisant, le syntagme de *libéralisme sexuel postcolonial*, plutôt que d'être idéologique, traduit donc, d'après la signification et l'interprétation que nous lui attribuons, un flux dynamique de relations corporelles et sexuelles qui s'instituent entre le sujet postcolonial et son époque. Ce nouvel agencement de l'imaginaire libéral, induit par la planétarisation des valeurs hédonistes fondant la mystique capitaliste du corps global, permet au sujet-consommateur postcolonial d'envisager, en dernière instance, l'expérimentation singulière de son être-au-monde en conformité avec les imaginaires culturels consuméristes que la mondialisation rend effectif.

Ainsi, découlant directement des conséquences culturelles de la globalisation de la société de consommation décrite par Jean Baudrillard, le *libéralisme sexuel postcolonial* expose, avec une complexité saisissante, les différentes modalités d'usage des plaisirs corporels en postcolonie. Ce libéralisme sexuel agit comme un foyer de l'imaginaire social

⁵ Debord, Guy, *La Société du spectacle*, Coll. « Folio Essais », Paris, Gallimard, [1967] 2018.

propice à la création de nouvelles cultures corporelles et sexuelles. C'est la raison pour laquelle il faut appréhender le libéralisme sexuel postcolonial comme une sorte de *dispositif* servant à fabriquer des subjectivités sexuelles et corporelles. Celui-ci se situe autour d'un consensus faisant de la pratique des plaisirs une nouvelle esthétique contemporaine du souci de soi. Cette pragmatique de soi est socialement pourvue à travers les auspices d'un imaginaire qui fait l'apologie d'un *devant-jouir* (l'expression est de Baudrillard), déposédant ainsi le sujet postcolonial de toute *agentivité* sexuelle. Dans la logique fantasmagorique qui alimente les imaginaires hédonistes de ces sociétés globales, les sujets postcoloniaux consomment les plaisirs corporels à partir d'une dynamique de relations intimes qu'ils structurent avec la culture consumériste favorisée par la mondialisation du capitalisme néolibéral. Ainsi, l'individu-consommateur moderne vivant au sein des sociétés globales doit faire et être constamment l'objet d'une jouissance devenue contraignante, dans la mesure où il est invité à structurer le souci de soi par le biais d'une praxie consumériste fondée sur les éblouissements du plaisir sensoriel.

Aidé, mieux excité (c'est le mot qui convient) par les images pornographiques dispensatrices d'une culture amoureuse et sexuelle spécifique que diffusent les écrans globaux, ce sujet postcolonial finit par se considérer « *comme une* entreprise de jouissance et de satisfaction. *Comme devant-être-heureux, amoureux, adulant/adulé, séduisant/séduit, participant, euphorique et dynamique*⁶ ». Du moins, cette phénoménalité hédoniste décrit, à notre sens, l'essence socio-anthropologique de nos sociétés modernes qui s'annoncent « *comme une immense accumulation de spectacles*⁷ », en tant que ceux-ci constituent les éléments tangibles de sa nouvelle mystification sociale. C'est dans cette direction que nous avons situé la signifiante générale de l'intempérance sexuelle, laquelle est devenue le « lieu » d'un mythe que l'imagination littéraire des auteurs de notre corpus participe à créer. C'est la raison pour laquelle nous examinons l'intempérance sexuelle comme une véritable source de création romanesque et que nous plaçons notre réflexion au cœur de l'Histoire culturelle contemporaine marquée par la mondialisation des valeurs sexuelles et corporelles promues par la société de consommation globale.

C'est ce parti pris qui nous a permis de débusquer, au sein de la littérature africaine postcoloniale écrite en français et puisant la majorité de ses thèmes dans une modernité culturelle de plus en plus globalisée, la *figure de l'érotomane postcolonial*, actualisation contemporaine des avatars de l'intempérant.

En effet, ce dernier, en tant qu'actant à travers lequel se fonde le mythe global de la jouissance, s'affirme dans les textes par le truchement d'une modalité d'être fondée sur la démesure charnelle. Le phénomène littéraire du grotesque sexuel s'applique à mieux restituer

⁶ Baudrillard, Jean, *La Société de consommation*, Coll. « Folio/Essais », Paris, 1970, p. 112.

⁷ Debord, Guy, *La Société du Spectacle*, *op. cit.*, p. 15.

la praxie fantasmagorique de cette démesure sensorielle. Cela signifie que l'esthétique grotesque qui irrigue la prose de Sony Labou Tansi et de Sami Tchak constitue une stratégie littéraire décrivant au mieux l'hétérogénéité des représentations culturelles axées sur les usages contemporains des *aphrodisia*. Dès lors, notre première préoccupation a consisté à repérer, au sein des romans de notre corpus, l'image littéraire et l'imaginaire sexuel de cet *érotomane postcolonial*, porté qu'il est par un excès d'excitation perçu comme principale voie d'accès au jouir. Ainsi, personnage romanesque à part entière, mais aussi parfois entité libidinale répartie entre plusieurs figures de la diégèse, l'actant représenté sous les traits de l'*érotomane postcolonial* « fonctionne » comme une figuration romanesque de l'individu appelé à s'auto-engendrer à partir de ses rapport aux plaisirs corporels.

De ce point de vue, l'objectif recherché dans cette étude consistait à faire apparaître les *modes de subjectivation* par le biais desquels les auteurs de notre corpus ont bien voulu décrire, à partir du rapport singulier de leurs créatures diégétiques aux plaisirs, une certaine manifestation de la culture de soi en postcolonie – laquelle est susceptible de définir les nouveaux contours d'une herméneutique du sujet. Ce faisant, il faut bien reconnaître que l'analyse minutieuse des processus de subjectivation qu'induit cette représentation romanesque du souci du corps permet, dans une certaine mesure, d'appréhender les ressorts de l'imaginaire sexuel qui rend fonctionnel la consommation débridée des plaisirs au sein de la fiction postcoloniale, du moins telle qu'on l'a vue en œuvre chez les personnages intempérants. D'ailleurs, c'est bien autour du paradigme du corps-sexe que se cristallise cette quête compulsive du jouir qui travaille le psychisme des actants pour mieux faire fonctionner l'idéal intempérant, en tant que culture de ralliement des individus érotomanes. Ce qui est assez paradoxal dans cette sociabilité présentée par les textes du corpus, laquelle est fondée sur la libéralisation des passions individuelles, c'est que le corps-sexe aussi bien masculin que féminin agit comme une entité libidinale à part entière, dotée d'une *agentivité* érotique foudroyante, laquelle finit par infléchir la volonté des individus pour les transformer en de véritables automates sexuels. Dès lors, contre toute attente, le libéralisme sexuel figuré à travers le mythe de l'intempérance, parce qu'il oblige les personnages de la littérature postcoloniale à « *s'évanouir d'extase*⁸ » une fois exposés face à la violence et à l'agressivité des images des corps-sexes hypersexualisés, agit comme le lieu où le sujet et le désir deviennent de redoutables ennemis du corps. La matière corporelle subit alors les assauts d'une libido devenue presque cannibale, en raison de sa capacité à opprimer et à consommer la chair des actants.

Il convient d'apprécier la séquence narrative suivante afin de réitérer toute la dimension vertigineuse et angoissante contenue dans les plaisirs pratiqués par les érotomanes de notre

⁸ Tchak, Sami, *Hermína*, Coll. « Continent Noirs », Paris, Gallimard, 2003, p. 48.

corpus. Ces derniers, avons-nous dit, sont devenus des forces actantielles qui mettent en lumière, au sens deleuzien et guattarien, les *affects*⁹ inédits produits par les sensorialités globales : « *J'ai dit, Non. Non quoi ? J'ai dit, Oui. Oui quoi ? Non, mais oui ! Alors, à même le sol nu, les cinq tueurs m'ont prise dans cette villa en construction, ils m'ont conduite à l'évanouissement. Quand j'ai repris mes esprits, On te raccompagne ? J'ai dit, Non, je reste avec vous*¹⁰. » Ces propos désarmants sont ceux du personnage Linda dans *Le Paradis des chiots* de Sami Tchak, laquelle vient d'être violée par des extrémistes du sexe à la libido énervée. Au bout du compte, la violence faite au corps de l'autre induit la violence de soi, puisque celle-ci est transmise par le canal du sexuel et le sujet violenté se mue en l'ennemi de son propre corps. On le voit, Linda semble être devenue, malgré elle, une masochiste qui, comme contaminée par le poison de l'intempérance, ne peut que se résoudre à s'en aller avec ses agresseurs sans doute pour davantage recevoir d'eux une dose de violence sexuelle, qui paraît paradoxalement conduire ici le corps-sexe féminin vers l'acmé du jouir. Il faut cependant préciser que nos analyses sur cette séquence de viol n'ont pas à s'appliquer sur un sujet humain. Nous savons pertinemment que sur un plan clinique, le viol constitue une agression qui suscite un trauma chez la victime. C'est la raison pour laquelle les vices et les pratiques criminelles telles que le viol décrites dans les œuvres de notre corpus, sont à saisir comme l'indice d'une sexualité entièrement pulsionnelle, laquelle contraint les actants intempérants à devenir les ennemis de leur propre chair. C'est exactement ce qui advient dans le cas du personnage Linda dont le viol subi est un fait « déclencheur » qui révèle au sujet son caractère (et son orientation sexuelle) masochiste. Curieusement, la pratique des plaisirs quand elle s'opère, selon l'expression de Foucault, à travers « *une sexualité radicalement dénormalisée*¹¹ », elle ne peut alors que plonger la société dans une sorte de liturgie obscène et macabre de la jouissance, en tant que celle-ci est érigée comme le seul mode d'expérimentation de soi. On comprend d'ailleurs pourquoi la libéralisation, au sein des fictions du corpus, du désir sensoriel, ainsi que les jouissances qu'il induit, sont toujours présentées dans la diégèse comme un foyer vertigineux d'expérimentation des *aphrodisia*, le tout sur fond de tension et d'agressivité interindividuelle.

⁹ Nous concevons le personnage de roman comme une créature de sensation qui permet aux écrivains, tout en sublimant la langue, de proposer des entités narratives qui aident à structurer la figuration de nouveaux possibles, de nouvelles façons de penser, de voir et d'habiter le monde. Cette interprétation d'inspiration deleuzienne et guattarienne nous fonde à penser que les personnages de fiction sont de véritables « *figures esthétiques* » qui peuvent nous aider à mieux cerner et comprendre les influences extérieures à la fiction mais qui, cependant, modulent la création littéraire.

¹⁰ Tchak, Sami, *Le Paradis des chiots*, Paris, Mercure de France, 2006, pp. 88-89.

¹¹ Foucault, Michel, *La sexualité, Cours donné à l'université de Clermont-Ferrand. 1964* suivi de *Le Discours de la sexualité, Cours donné à l'université de Vincennes. 1969*, Paris, Seuil/Gallimard, 2018, p. 187.

En effet, cette fascination grotesque et angoissante pour la chair sexuelle que Sony Labou Tansi et Sami Tchak prêtent à leurs actants rend davantage pertinent le recours à la notion de corps-sexe. Celui-ci permet de mieux révéler les mécanismes d'agressivité et d'autodestruction qui phagocytent l'imaginaire libidinal intempérant, lequel, faut-il insister, réduit l'intégralité corporelle à sa seule fonction sexuelle. La matière corporelle en tant qu'objet de consommation privilégié par les actants érotomanes ne sert alors qu'à produire et à procurer des plaisirs révoltant par leur excès, si bien que l'excitation masculine et féminine s'exprime en permanence dans les récits, devenant un indice tangible de la manifestation esthétique du grotesque sexuel postcolonial. Du reste, cela semble également donner cohérence à cette sorte d'ontologie radicalement individualiste et tragique qui se lit à travers les créatures diégétiques du corpus, lesquelles sont constamment envoûtées par la frénésie du jouir, d'où cette fétichisation qu'ils vouent à l'endroit des organes génitaux, devenus le lieu vertigineux de leur propre néantisation.

Ce qui frappe en lisant les romans que nous avons étudiés, c'est l'omniprésence des scènes qui donnent à voir les intempérants préoccupés de manière obsessionnelle par la consommation débridée du sexe, manifestant de la sorte toute leur appétence et leur désir pour les *aphrodisia*. Leur existence est, de ce fait, dépendante de la satisfaction pure et simple de ce motif, la quête excessive du jouir définissant alors la pragmatique de leur mode d'être. Cela implique, par voie de conséquence, la transformation radicale de leur individualité autour d'un nouveau *socius* sexuel, qui les confine à s'identifier à un même *habitus* fondé sur l'intempérance charnelle. Ainsi, autour de cette liturgie sensorielle débridée, on voit s'atrophier l'ontologie des actants érotomanes sans qu'aucune volonté rationnelle ne daigne véritablement canaliser la toute-puissance de cette libido devenue angoissante par son caractère incontrôlable. C'est la raison pour laquelle, ainsi que nous l'avons à plusieurs reprises démontré, la Cité obscène dans laquelle évoluent les personnages ne tolère guère le refoulement, puisqu'elle condamne implacablement tout individu qui peine ou refuse de souscrire à l'idéal intempérant. Celui-ci agit dans les textes comme le seul principe à même de fixer les rapports au corps et aux plaisirs. Conséquemment, toute l'organisation psychique des personnages n'obéit plus à une dialectique du désir mais bien davantage à la pulsion du besoin : le plaisir sexuel n'est plus vécu au sens phénoménologique comme le terme d'une économie du désir régie par la castration, où deux subjectivités font concomitamment l'expérience de soi et de l'autre, mais il traduit simplement le besoin individualiste de « décharge » libidinale, lequel est assujéti à la pulsion.

En tout état de cause, l'imaginaire licencieux valorisé par cette sociabilité textuelle qui accorde le primat au jouir sensoriel couve en son sein des conséquences pour le moins dommageables, dans la mesure où cette libération des passions individuelles finit par entériner l'aliénation radicale des rapports entre soi et soi, mais aussi entre soi et les autres. En effet,

soumis aux éblouissements pornographiques produits par les corps-sexes devenus des actants à part entière dans la diégèse – ces corps-sexes étant doté d'une *agentivité* manifeste – les personnages intempérants sont à leur tour tourmentés et animalisés par la violence des pulsions. C'est que le corps-sexe, en tant qu'agent d'une jouissance mortifère née, pour emprunter l'expression du personnage sadien Dolmancé, de la « *rupture des freins sociaux*¹² », acquiert une subjectivité souveraine qui le prédispose à fonctionner, comme dans l'animisme, de manière tout à fait autonome afin d'exercer ses séductions vertigineuses sur les individus.

Au fond, le paradigme littéraire du corps-sexe constitue, ni plus ni moins, un produit de l'imagination sexuelle globale métaphorisée par les récits pour décrire cette grande solitude, non moins paradoxale, qui gouverne l'humanité moderne malgré les promesses d'une jouissance infinie, annoncée par la société de consommation comme garantie d'une sublimation de soi et du corps. Ce faisant, il devient quasiment impossible pour les actants d'échafauder les conditions éthiques à même de promouvoir une véritable subjectivité, dans la mesure où le rapport au corps et à soi semble constamment aliéné et mis sous tension par les effets néfastes de la globalisation et de la mondialisation, qui paraissent déposséder le sujet de toute *agentivité* sexuelle. De ce fait, le monde global dans lequel évoluent les personnages intempérants, c'est aussi celui de la circulation des objets sexualisés, lesquels annoncent l'avènement d'un vaste marché du désir où les *aphrodisia* sont vendus comme autant de choses consommables. Ce monde caractérisé par l'exaltation et par l'apologie des sensorialités transgressives est figuré dans les œuvres du corpus autour du paradigme de la Cité obscène. C'est d'ailleurs ce qui conduit le visionnaire et homme d'affaire Estando Douma, dans *Les Sept solitude de Lorsa Lopez*, d'entrevoir les possibilités de profit dans la commercialisation des gadgets sexuels, afin de pallier la pénurie des corps-sexe féminins sur le marché des *aphrodisia*. Cette pénurie étant occasionnée à la suite d'une grève générale menée par les femmes d'Estina Bronzario pour protester contre ce qu'il est convenu d'appeler avec le vocabulaire du moment « un féminicide » :

*'Estando Douma va s'enrichir, avait continué Elmano Zola'. Il voyait juste, car trois mois après la décision des femmes, Estando Douma avait reçu neuf cent treize mille commandes de machine à baiser et embauché sept cent quinze travailleurs qui se mirent à abattre les bois de glu et trois cents autres qui pêchaient les mousses dans les vasières à l'entrée de Nsanga-Norda. L'autre décision prise par les femmes d'Estina Bronzario était non moins contraignante : Les femmes qui se marieraient à Valencia donneraient leur nom à leurs hommes*¹³.

¹² Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, in *Œuvres*, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1998, p. 156.

¹³ Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, 1985, p. 44.

Dans le roman postcolonial, le plaisir sexuel fait maintenant l'objet d'une rentabilité économique, d'où sa fabrication à une échelle industrielle. Cette littérature est donc soucieuse de représenter les transformations invisibles qui s'opèrent au sein des sociétés africaines globalisées, qui modifient en profondeur le fonctionnement des sensorialités et les modalités d'usages des plaisirs en postcolonie. C'est qu'alors, loin de se réjouir unilatéralement des libertés plus ou moins ponctuelles accordées aux individus grâce aux effets de la mondialisation, il faut peut-être aussi s'inquiéter, car le monde qui s'annonce ainsi sous le signe de cette sexualité « désocialisée » n'est pas un « long fleuve tranquille ». En effet, à une époque marquée par de grands bouleversements civilisationnels qui infléchissent la configuration moderne de l'existence humaine, les auteurs de notre corpus réinvestissent à nouveau frais, par le moyen du grotesque sexuel, la responsabilité humaine de gouverner ses propres sensorialités, au risque d'assister à la fin d'une sociabilité collective au détriment d'une sociabilité radicalement individualiste. Celle-ci serait marquée par le triomphe des « Moi » sexuels surpuissants¹⁴ n'ayant plus aucun lien avec l'altérité. Or, si l'on s'en tient à la configuration de cet imaginaire en cours au sein de la Cité obscène qui entérine le devenir corps-sexuel, on est en droit de partager cette sorte de crainte lancinante que nourrit le récit postcolonial dans sa capacité à représenter le chaos régnant dans un monde qui paraît vampirisé par la promotion incontrôlée des jouissances individuelles.

Dans ces conditions, il apparaît inéluctable que la libéralisation des passions individuelles non maîtrisées électrise et ensauvage les rapports intersubjectifs. Cela semble être le sens des propos fort convaincants que tient l'un des personnages de cette littérature postcoloniale, Maxwell Sitti de Théo Ananissouh, quand il décrit la crise d'humanité qui règne dans une capitale africaine postcoloniale configurée qu'elle est autour de la consommation effrénée des corps-sexes féminins. Une telle sociabilité hédoniste ayant triomphé à la faveur du libéralisme sexuel postcolonial annonce, pour ainsi dire, le basculement de la matière

¹⁴ Allusion faite à Roudinesco, Élisabeth, *Soi-même comme un roi. Essai sur les dérives identitaires*, Coll. « La couleur des idées », Paris, Seuil, 2021. Ce livre revêt à nos yeux un intérêt particulier dans la mesure où il montre combien les revendications identitaires auxquelles on assiste aujourd'hui en Occident tendent à poser la singularité du « soi » comme relevant d'une mécanique de l'identité repliée sur elle-même qui aboutit inévitablement à l'exclusion de l'altérité en tant qu'un « autre-soi même ». Née aux États Unis, « *le sujet de la société individualiste américaine serait donc* » en passe de devenir le nouvel avatar global de l'assignation identitaire pour dessiner les nouveaux contours d'une praxie mondiale de l'affirmation de soi, « *devenue, dans le monde fluide qui est le nôtre, l'une des réponses à l'affaiblissement de l'idéal collectif, à la chute des idéaux de la Révolution et aux transformations de la famille. C'est alors que l'on a pu dire que les luttes dites 'sociétales' se substituaient aux luttes sociales. Cette culture de l'identité tend à introduire les procédures de la pensée dans les expériences de la vie subjective, sociale ou sexuelle. Et dans cette perspective, tout comportement devient identitaire : les manières de manger, de faire l'amour, de dormir, de conduire une voiture. Chaque névrose, chaque particularité, chaque vêtement que l'on porte renvoie à une assignation identitaire, selon le principe généralisé du conflit entre soi et les autres.* », p. 23-24.

corporelle dans son destin consumériste, lequel configure les métastases d'une sexualité extrémiste, favorisant des rapports post-amoureux, ainsi que l'indique l'extrait ci-après qui récapitule la grande désolation du personnage Maxwell Sitti lorsqu'il songe à la crise du sujet en postcolonie. Cette anomie sociale représentée par la fiction est mise en lumière par ces actants érotomanes nés de l'imaginaire sexuel global. Paradoxalement, ces derniers comme possédés par des passions intempérantes, ne sont mêmes plus capables de penser le sens de cette économie des *aphrodisia* qui consomment la vie et où le « Moi » individuel n'est plus qu'une puissance libidinale vampirisée et avide de chair sexualisée :

Dimanche, à table, sur la véranda, tu as dit une phrase à laquelle je n'ai pas cessé de réfléchir depuis : « Le corps de l'autre est un autre corps que le tien. » « On ne peut en disposer à sa guise sans mettre le monde sens dessus dessous », as-tu ajouté. On ne fait pas comme on veut avec le corps de l'autre, ai-je compris. Cela n'est pas possible. Cela est interdit, sauf aux animaux qui ne savent pas ce qu'ils font. Seuls les fauves, les bêtes carnassières vivent légitimement en s'appropriant le corps d'autrui, n'est-ce pas ? Nous serions comme des bêtes fauves si nous faisons ce qu'il nous plaît du corps des autres. Pourtant... Pourtant, monsieur, il y a des gens qui vivent ainsi dans Lomé ! Cette ville est pleine de bêtes dévoreuses, tu n'en as pas idée, monsieur ! Les femmes sont bouffées ici par des ogres. Et il n'y a aucun moyen de les affronter. Rien pour les dompter. Rien !¹⁵

Cette réflexion saisissante que développe le personnage Maxwell Sitti s'intègre parfaitement dans le cadre général de notre démonstration. Le but étant, faut-il le réitérer, de montrer comment les œuvres du corpus problématisent les conditions du surgissement d'un sujet autonome à partir de la thématique de l'usage des *aphrodisia*. En revanche, loin d'être une interrogation spécifique aux romans qui nous intéressent, cette analyse peut très bien s'étendre à d'autres productions de la littérature postcoloniale. C'est précisément dans cette perspective qu'il sied d'appréhender tout le sens de ce dialogue qu'on dirait presque philosophique qui s'établit entre Maxwell Sitti et monsieur Jean Adodo, son compatriote togolais en séjour au pays et qui lui enjoint, en raison d'une impuissance sexuelle survenue à la suite d'un infarctus, de faire la cour à la jeune et belle Minna qu'il a croisée dans un pressing de la ville. En effet, c'est le dysfonctionnement de la virilité, métonymiquement symbolisée dans le roman de Théo Ananissoh par la métaphore de la perte du corps, qui motive monsieur Jean Adodo de transcender son égo individuel afin de redistribuer à l'endroit de la jeune génération (représentée par Maxwell Sitti et Minna) sa part virile non sujette à la consommation. Le sacrifice symbolique et quasi agonistique¹⁶ par Jean Adodo de ce reste de virilité non fonctionnelle, donc sa « *part maudite* », permet à cette libido en surplus de s'intégrer, suivant les conceptions batailliennes, « *au régime de la dépense improductive*¹⁷ ».

¹⁵ Ananissoh, Théo, *Perdre le corps*, Coll. « Continents Noirs », Paris, Gallimard, 2020, p. 199.

¹⁶ Dans le sens des rapports entre soi et soi qui se traduisent par une lutte, un combat, une résistance...

¹⁷ Bataille, Georges, *La Part maudite* précédé de *La Notion de dépense*, Coll. « Critique », Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 36.

Une telle consommation par redistribution de cette part de soi à laquelle s'astreint le personnage Jean Adodo s'avère substantielle dans l'équilibre du jeu des rapports sociaux en matière d'usage des plaisirs. Cela permet au sujet de limiter la puissance du désir en tant que force favorisant la sortie de l'être hors de toutes limites sociales, tout en déléguant aux autres (ici les jeunes) la possibilité, à leur tour, de consommer les plaisirs tout en prenant garde de consommer ce que Bataille nomme très adroitement le « *surplus obligatoire*¹⁸ ». De pareils sacrifices ne sont pas toujours le lot des actants intempérants, ces derniers préférant s'avilir dans des jouissances répétées à l'infini, parce qu'ils sont incapables de penser rationnellement le sens de leur plus-de-jour devenu, de fait, étranger à toute dépense salvatrice.

Cependant, si, comme l'ont démontré les œuvres de notre corpus, le désir sexuel se révèle être une puissance destructrice quand il n'est pas canalisé, le fait pour les individus de sacrifier une partie de leurs plaisirs se rapportant au plus-de-jour, pourrait ouvrir la société aux processus d'auto-régénération, afin de lui garantir la possibilité de s'échapper à elle-même et donc de se survivre. Cela par le fait qu'elle est habitée par des sujets diminués et soucieux de sacrifier cette « part maudite » d'eux-mêmes dans l'optique de faire vraiment communauté avec les autres. C'est à ce prix-là seulement qu'il est possible, selon nous, d'envisager la construction d'une individualité promotrice d'une subjectivité positive.

Dès lors, l'usage des plaisirs ne saurait plus annihiler, comme c'est souvent le cas au sein de la Cité obscène, les fondations de l'altérité, dans la mesure où la responsabilité pour autrui dont fait montre le « Moi » porté dans sa quête du jour, devient le champ fertile de la germination des sujets responsables. C'est dans cette perspective qu'il convient d'appréhender le sens des utopies sociales que nous avons analysées dans cette étude, étant donné que Sony Labou Tansi et Sami Tchak les ont élaborées afin de figurer ce qu'il est convenu d'appeler, suivant le vocabulaire de Paul Ricœur, des « *fictions sociales* » susceptibles de faire émerger la figure du Sujet autonome dont la téléologie est d'être heureux en tant que citoyen. Cependant cet idéal de bonheur est avant tout rattaché à l'usage ainsi qu'à la gestion par soi-même de ses propres sensorialités. Cette hypothèse est d'autant plus plausible entendu que, comme l'a si bien rappelé Paul Ricœur, « *la fonction de la fiction est aussi de produire un monde : quelles que soient les illusions engendrées par la connaissance imaginative, leur nécessaire dénonciation n'abolit pas la vérité de l'imaginaire en acte. La fiction est énigme plus qu'elle est mensonge*¹⁹. » En revanche, on a constaté que la majorité des personnages intempérants n'était point disposée à établir un rapport de type agonistique avec eux-mêmes, d'où la forte présence, dans les textes, des pulsions d'autodestruction générées par une sexualité débridée s'affirmant comme une puissance de l'excès.

¹⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹⁹ Ricœur, Paul, *L'Idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil, 1997, p. 15-16.

C'est du moins ce que tente d'actualiser le roman *Perdre le corps* de Théo Ananissoh dont nous avons précédemment cité le passage. À cet effet, si l'on s'en tient à la psychologie bestiale, égoïste et individualiste générale qui traverse l'extrait de texte mentionné plus haut, il ressort clairement, tout en nous situant exclusivement sur le plan de la fiction, que le comportement dont fait montre Jean Adodo se trouve aux antipodes de celui que l'on retrouve chez d'autres adultes vivants à Lomé – ces derniers n'ayant cure de respecter l'équilibre des rapports entre les générations dans le domaine des arts d'aimer et de la consommation des plaisirs. En ce sens, ils sont complètement différents des actants qui, comme Nitou Dadou, préfèrent lutter avec eux-mêmes, c'est-à-dire contre leurs propres passions dans le but de ne pas succomber aux charmes envoûtant des corps-sexes. Dès lors, ces représentations des sexualités débridées traduisent, sous la plume sonyenne, la métonymie d'une société dystopique engluée dans les abysses de l'immoralité. La réponse pour juguler les affres d'une telle incurie sociale ne pouvant provenir que de l'individu responsable et capable de se penser comme sujet moral : « *Dadou se posa encore une fois la question : était-il, lui, monsieur le directeur, amoureux ? La réponse semblait non – un non qui sortait de tous les coins de sa viande. Il était même convaincu que ça ne lui arriverait jamais de sa vie – l'amour peut-être, mais pas avec ces corps de la jeune génération*²⁰ ». En effet, le personnage Dadou lutte de manière agonistique contre ses propres désirs, afin de sacrifier sa part de jouissance improductive (d'autant plus qu'il est marié), le but étant de sauvegarder la société d'un débordement de plaisirs non consommés. Cela fait d'emblée de ce personnage un véritable Sujet autonome dans un monde licencieux astreint au culte du corps-sexualisé. C'est d'ailleurs ce qui fait aussi toute la richesse littéraire de la prose sonyenne et tchakienne. À cet égard, bien que les problématiques abordées par les écrivains s'inscrivent profondément dans le domaine de la fiction, leur écriture ne manque pas d'inventer des utopies réalistes qui sont habitées par des mœurs faisant écho à des réalités anthropologiques bien situées dans les imaginaires sociaux. C'est le cas par exemple de leurs analyses littéraires en rapport avec la question de la virilité, telle qu'elle s'actualise dans les modes de pensée élaborés par le patriarcat postcolonial en vue de consacrer les fondements sociaux de son imagination sexuelle, lequel est appelé à structurer la configuration des rapports homme/femme dans le domaine des *aphrodisia*. En effet, dans un contexte social où les mœurs collectives s'accommodent assez bien avec la rhétorique²¹ des « *premiers* », « *deuxièmes* », et « *troisièmes bureaux*²²... », l'attitude des hommes qui, en raison de quelques convictions

²⁰ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, Paris, Seuil, 1983, p. 13.

²¹ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 54.

²² Cette expression désigne métonymiquement, dans les pays d'Afrique subsaharienne, l'accumulation des maîtresses par les mâles en vue d'affirmer la toute-puissance de la virilité, laquelle est, d'un point de vue socio-anthropologique, supposée camper la valeur et le pouvoir des hommes.

individuelles, ne s'intègrent pas dans les *habitus* collectifs sanctionnant le sens symbolique du pouvoir de la masculinité est parfois mal perçue. Dès lors, de l'avis commun, être homme, un vrai homme, c'est pouvoir exposer publiquement, quand on est un sujet masculin, la magnificence et la luminance d'une virilité opérationnelle (puisqu'elle se reconnaît à travers l'accumulation des conquêtes féminines) devenue la métaphore d'une vie d'abondance et de prodigalité. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si en postcolonie, la culture de soi concernant les hommes a partie liée, selon l'expression de Paul Ricœur, à « *un style de vie plus somptuaire*²³ », lequel participe à mettre en lumière l'éclat de la virilité à telle enseigne que « *l'abrutissement dans la jouissance*²⁴ » vient, en quelque façon, légitimer l'épistémè de la sensorialité masculine en postcolonie. En ce sens, le mâle qui n'aime pas les corps-sexes féminins est passible d'être suspecté homosexuel, aussi bien par les femmes elles-mêmes que par les hommes, ou bien simplement comme un individu ayant perdu l'usage du corps-sexe.

Cette séquence dialogique du roman *L'Anté-peuple* de Sony Labou Tansi corrobore parfaitement les logiques symboliques contenues dans la manifestation de cet imaginaire de la virilité, du moins tel qu'il paraît être en œuvre dans les discours et autres dispositifs qui participent à pérenniser ces imaginations sexuelles fortement machistes du patriarcat africain. En effet, l'homme qui ne réagit pas aux séductions exercées par les corps-sexes féminins, à l'instar de Dadou, sera inéluctablement moqué et systématiquement diminué aussi bien dans la fiction que dans la réalité sociale :

- *Il y avait un temps que je me sentais amoureuse de lui, nerveusement.*
- *Tout le monde, ma chère.*
- *On n'a pas soif d'un garçon qui va te « merder » dans la bouche. Un bon moyen de combattre le tempérament. Un vrai moyen de combattre le corps : il est têtue, le corps. Mais tu crois qu'il n'est pas impuissant, ton Moche ?*
- *Il a une femme et deux enfants.*
- *Pouah ! On connaît la technique de ces hommes-là ! Ça vous appelle un cousin ou bien un grand ami qui vient lui foutre les enfants, entre deux vacheries.*
- *J'ai dansé avec lui au retrait de deuil du citoyen commissaire. J'ai tellement bien frotté qu'il s'est réveillé. J'ai encaissé une belle intensité. Une belle chaleur locale. Ça pesait bien à travers ma robe. Ça me dilatait²⁵.*

Suivant le sens de ces logiques argumentatives qui sanctionnent l'imagination sociale de l'usage des plaisirs en postcolonie, l'homme qui ne « baise » pas beaucoup est socialement suspect puisque d'emblée passible de porter une virilité défaillante. Il faut donc prouver à l'ensemble de la société que son corps-sexe masculin est capable de produire des érections intenses. Le corps-sexe féminin ne peut alors qu'en ressentir la secousse puisqu'il est appelé,

²³ Ricœur, Paul, *L'Idéologie et l'utopie*, op. cit., p. 36.

²⁴ Mbembe, Achille, *De la postcolonie*, op. cit., p. XX.

²⁵ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, op. cit., p. 50-51.

durant le coït, à être métaphoriquement perforé par la puissance libidinale symbolisée par le membre viril. Celui-ci possédant la fonction de « dilater » la chair sexuelle féminine pour qu'à son tour elle parvienne, selon les mots d'Achilles Mbembé, à « discipliner la démesure de la verge²⁶ ». D'ailleurs, ces femmes semblent mêmes s'accommoder d'une telle image brutale et puissante de la libido masculine africaine, en tant qu'elle annonce les promesses d'orgasmes sismiques. Le fait est que, dans l'épistémè sensorielle de la postcolonie, le coït est souvent représenté comme le lieu d'une brutalité sublimée, conduisant inmanquablement les sujets vers les seuils de la jouissance. C'est la raison pour laquelle l'imaginaire sexuel des hommes est constamment travaillé par le fantasme de la virilité infinie, faisant ainsi du dysfonctionnement érectile son plus grand refoulé.

Ce qui est surtout impressionnant dans la posture des femmes à l'égard de ce pénis à l'érection illimitée et supposé être l'emblème du pouvoir masculin, c'est de voir avec combien de roublardise leur discours présente au lecteur la phénoménalité du corps-sexe masculin, au point où on ne peut plus distinguer ses tares sociales. Cela invite tout analyste de ces phénomènes à être pétri d'objectivité scientifique, de peur de manquer de vue la complexité sociologique de la féminité en postcolonie. En effet, là où l'on semble saisir l'indice d'une soumission à l'égard du patriarcat africain, peut se révéler, suivant d'autres paradigmes culturels, le lieu même d'une insoumission symbolique et réelle de la féminité, puisqu'elle n'est guère dépossédée de son *agentivité* sexuelle. Selon ces considérations, la femme africaine moderne représentée par la fiction ne s'en cache pas, et elle le clame comme l'expression d'une liberté intime : elle adore « baiser » avec des vrais hommes, à la semblance des mâles alpha qui affichent clairement leur virilité. Un passage du roman *Place des fêtes* qui retranscrit les propos d'une femme avouant son désir de « couchailler » avec des hommes jamais fatigués, permet d'en saisir toutes les significations latentes :

Il y avait d'autres positions que j'indiquais en fonction de ce que je savais de mon corps et en fonction de mon propre plaisir. Tu sais, chéri, quand un homme parvient à te faire jouir, il te paie mille fois plus parce qu'il se prend pour un dieu. Pour moi donc, double avantage à ce que ça marche, non ? Quand les étalons me pénétraient, j'aimais bien les coups rapides, saccadés, j'adorais les coups de butoir, surtout si l'étalon pouvait travailler à un rythme soutenu pendant deux heures non-stop sans lâcher son foutre. Je mouillais, je desséchais, ça devenait douloureux, ça m'écorchait, il y avait du sang qui en sortait, j'avais mal et j'avais envie de pisser. C'était l'orgasme. Alors, je me mettais à hurler comme une hyène au cœur de la nuit. Comme c'était bon de baiser avec les étalons du Burkina, chéri !²⁷

²⁶ Mbembe, Achille, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Coll. « Les Afriques », Paris, Karthala, [2000] 2019, p. XXIV.

²⁷ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 266-267.

Ainsi, les hommes dont la virilité est peu expressive sont d'emblée dévalués dans les imaginaires structurant l'usage des *aphrodisia* en postcolonie, en raison du fait qu'on leur suspecte de porter la marque d'une trop forte féminité qui s'apparenterait à des tendances homosexuelles, lesquelles sont réprimées et mêmes refoulées : celles-ci seraient aux antipodes des mœurs sexuelles africaines. On en vient donc à relever la complexité des rapports hommes/femmes en postcolonie ainsi que les complicités obscènes et parfois masochiques qu'elles entretiennent avec le patriarcat africain. C'est la raison pour laquelle on ne perçoit cependant aucune volonté chez les personnages féminins sonyens de combattre les logiques symboliques de cet imaginaire viril qui semble les maintenir dans une position de vassalité vis-à-vis des hommes. Et c'est là peut-être aussi l'une des faiblesses que l'on reproche au système sonyen préoccupé qu'il est à dissenter, certes sur la nécessité philosophique de la tempérance comme foyer herméneutique du surgissement d'un Sujet éthique, capable de gouverner rationnellement sa sexualité, il en oublie d'aborder d'autres questions tout autant fondamentales qui enclavent la liberté. Oui, en effet, on partage l'enthousiasme et la perspicacité de la vision sonyenne de définir les contours d'une nouvelle ontologie puisque celle encensée par « la Cité obscène » est comme hanté par une sexualité destructrice devenue la figuration négative d'une sociabilité ravagée par les fantasmes du jouir excessif. Oui, la dystopie sonyenne est véritablement un lieu imaginaire qui décrit le basculement de la société romanesque vers un monde irrationnel fondé sur les exhibitions obscènes de la violence extrême. C'est aussi là un des traits caractéristiques de la perspicacité scripturale de Sony Labou Tansi qui fonde son œuvre comme l'espace de la mise en abîme de l'humain : il s'agit de forcer chacun de ses lecteurs à réinvestir, par les moyens de l'imagination littéraire, les ressorts paradigmatiques de sa propre vision de l'humanité. En ce sens, la *Cité obscène* sonyenne « fusionne » avec l'image hideuse d'une société a-juridique plongée dans un état de nature où règnent les instincts libidinaux eux-mêmes porteurs de pulsion de mort. En revanche, son effort de voir surgir une humanité responsable ne doit pas seulement reposer sur l'exclusive responsabilité de l'individu à gouverner ses passions individuelles, au contraire, cette « *investigation ontologique*²⁸ » devrait pouvoir également s'appliquer à toute la communauté et au sujet de tous les phénomènes sociaux.

Suivant ces considérations, on veut simplement ajouter qu'une Cité responsable, c'est aussi celle qui, en plus d'exiger aux individus de dépenser convenablement leur plus-de-jour, combat toutes les formes d'injustices en fondant sa vitalité dans la possibilité de (re-)penser en permanence les structures socio-anthropologiques de ses fondations (le patriarcat négro-africain, la condition subalterne des femmes, le droit des enfants et des minorités sexuelles...).

²⁸ Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 37.

En revanche, chez Sami Tchak, l'obscène en tant que puissance de l'hétérogène, au sens où l'entend Bataille, est toujours utilisé par ses actants comme une force subversive qui permet toujours de pointer du doigt les scories sociétales qui empêchent les individus de vivre une réelle subjectivité sexuelle. En effet, pour le romancier togolais, la *Cité obscène* correspond à un monde utopique et hétérogène propice à l'expression de toutes les subjectivités corporelles. Dans son œuvre, l'obscène joue un rôle positif, en ce qu'il redonne aux personnages la possibilité de reconquérir leur *agntivité* sexuelle en se pensant d'abord et fondamentalement, selon la formule deleuzienne et guattarienne, comme des « *machines désirantes* ». Mieux encore, nous avons noté que la représentation de l'obscène y revêt un pouvoir de subversion permettant de démystifier et de désacraliser l'usage conventionnel de la sexualité afin de réinterroger ses enjeux sociaux. La figuration tchakienne de la *Cité obscène* constitue, de ce fait, une véritable utopie sociale, dans le sens où elle possède le pouvoir d'ouvrir l'imagination sexuelle à des nouvelles modalités d'être qui permettent d'envisager des manières radicalement différentes d'expérimentation du désir et des plaisirs sensoriels. Avec la monstration obscène de l'acte d'amour, s'établit un plaisir qui jouit de se révéler en public, pour provoquer en retour une jouissance « supra-morale » qui participe à l'invention d'une *communauté autre*, laquelle fonde la sexualité comme le lieu de l'hétérogène. La *Cité obscène* tchakienne revêt, ce faisant, une valeur cathartique puisqu'elle expose la nudité de la chair dans l'optique de reconnecter le corps social avec une vision concevant l'expérience du plaisir comme un foyer de connaissance sur la vérité de l'être.

Il n'est pas impossible que le triomphe de la Cité obscène renvoie chez le romancier togolais à un univers ouvert faisant l'apologie d'un *socius* sexuel hétérogène. En revanche, la cité qui était antérieure à ces transgressions sexuelles publiques symbolise la situation d'un monde homogène, au *socius* sexuel sacralisé et codifié par le système patriarcal afin de contrôler l'excitabilité des corps. Cette réalité figée, qui empêche les actants d'expérimenter de nouveaux plaisirs, est logiquement remplacée par l'obscène, lequel annonce l'avènement d'une sociabilité favorisant les réinvestissements illimités du désir. Ce débordement charnel hors des limites spatiales de l'intime (la chambre et autres lieux hétérotopiques disposés pour la ritualisation de l'excès) procède d'un franchissement du seuil de la pudeur qui se trouve justement valorisé par la socialité patriarcale.

La prolifération des espaces hétérotopiques dans la ville nous permet de justifier ce constat : au bout du compte, le désir sensoriel devient, au sein de la Cité obscène, le seul lieu de visibilité de l'être, là où doit se réinvestir l'expérience individuelle du corps. En tant que manifestation d'une sociabilité hétérogène, l'utopie sociale tchakienne projette les ressorts de l'imaginaire spatial en dehors de ce que devrait être le monde dans lequel s'épanouit l'actant intempérant. En effet, le rêve intime et ultime de tous les intempérants est celui consistant à se réaliser individuellement au sein d'une société d'extrêmes licences permettant aux corps

de jouir de leur présence au monde tout en occupant de manière optimale l'espace de la visibilité symbolique. De là vient la nécessité pour ces personnages empruntant quelques-uns de leurs traits les plus pénétrants au grotesque sexuel moderne, de sublimer cette monstration du coït face au regard du lecteur qui, lui, est un vrai sujet humain capable de réinvestir sa perception des phénomènes sociaux.

D'ailleurs afin de mettre en discussion la virilité masculine, véritable terreau du patriarcat africain, le personnage-narrateur de *Place des fêtes* choisit de la railler en décidant d'exposer sur la place des fêtes (métaphore ici de la raison) sa réalité la plus intime : « *J'ai même entendu dire qu'ils sont capables d'avoir sous leur pantalons de fausses bites qui font dire aux gens que les Nègres, eh bien, ils sont les plus membrés de la terre, alors que nombre d'entre eux n'ont qu'une brindille dans leur couche, sans oublier ceux qui, même avec des aphrodisiaques, ne démarrent jamais*²⁹ ». En effet, afin de permettre à la sexualité de jouer pleinement son rôle de remise en question de la vérité des êtres, les érotomanes tchakiens déterritorialisent de l'univers du tabou les discours sur l'intime pour les reterritorialiser ensuite dans l'espace du dehors pour que ceux-ci puissent faire l'objet d'un investissement cognitif. Ainsi, on peut aisément disserter sur ces questions et voir enfin ce qui ne fonctionne pas normalement et d'identifier clairement les logiques culturelles qui empêchent de penser l'individu comme un sujet désirant. Cette reconfiguration attribue une connotation radicalement positive aux expressions sociales du désir charnel. Ce faisant, si le grotesque spatial et le grotesque sexuel s'entremêlent dans la poétique de Sami Tchak, c'est pour mieux dessiner l'image d'une société idéale favorable à la consommation libertaire des plaisirs. La poétique sexuelle de Sami Tchak revêt une puissance figurative puisqu'elle menace d'ébranler les assises de l'ordre social homogène pour faire émerger la réalité hétérogène propice à la fête des sensorialités corporelles. En revanche, il faut bien reconnaître que l'utopie sociale proposée par Sami Tchak, laquelle est figurée à travers l'image de la Cité obscène, n'est pas aussi viable qu'elle y paraît. Cette nuance s'avère très importante dans la mesure où la Cité tchakienne prétend que la plus haute expression de la liberté individuelle ne peut être donnée qu'au travers de l'exaltation d'une sexualité débridée. C'est pourquoi, concevant le corps comme l'objet du matérialisme le plus radical, cette Cité obscène fait constamment la promotion d'une sociabilité de totale licence où chaque individu pourra assouvir ses fantasmes individuels, même les plus criminels, pourvu que le plaisir en fasse l'objet d'une sacralisation et d'une célébration. C'est là précisément que se justifie la principale raison qui nous fonde à penser que sa Cité utopique ne saurait s'appliquer dans le réel : une société qui accepte tous les débordements ne peut guère concevoir aucune citoyenneté morale et éthique fiable, à défaut de se transformer en une sorte de société secrète et criminelle faisant la promotion des

²⁹ Tchak, Sami, *Place des fêtes*, op. cit., p. 29-30.

vices et des passions individuelles. Ce qui est encore plus désarmant chez Sami Tchak, c'est le fait qu'on ne retrouve aucune condamnation dans son œuvre qui pointe la dangerosité d'une telle sociabilité où les actants intempérants trouvent l'épanouissement de leur être dans les jouissances transgressives qui font d'emblée l'apologie des plaisirs dommageables à l'institution de tout contrat social (Inceste, viol, thanatophilie, etc.). Tout se passe comme si pour le romancier tout cela n'était qu'un moindre mal puisqu'il y garde une certaine neutralité qui peut facilement portée à confusion.

En revanche, mise à part la nécessité de ces critiques, ce qui, à notre sens, rapproche les deux romanciers, c'est l'idée que le désir illimité du jouir ne peut produire qu'une illusion de bonheur. En effet, le désir en tant que puissance du vouloir, tel qu'il se vit du point de vue de la conscience individuelle, ne peut que déboucher sur un perpétuel réinvestissement : le désir est le domaine même de l'inaccessible et de l'inassouvi. Les actants intempérants sont par conséquent esclaves d'un désir qu'ils n'apprivoiseront jamais dans la satisfaction. C'est cet écueil de la conscience face à la fugacité du désir qui explique le fait qu'ils ne parviennent pas à en élucider les mécanismes. Il s'avère vain, pour eux, de s'acharner sur le corps dans leur exercice du souci de soi, puisqu'ils ne saisiront jamais le désir, celui-ci demeurant l'énigme fondamentale de l'être.

Dès lors, notre étude permet bel et bien de montrer la configuration romanesque de la culture de soi dans la mesure où les œuvres qu'elle analyse expose les imaginaires ainsi que les discours qui structurent les usages actantiels des plaisirs. Ce faisant, il faut retenir que les utopies sociales proposer par les auteurs de notre corpus, au-delà de leurs oppositions, dénoncent chacun à sa façon, les fausses croyances et les fausses valeurs qui empêchent au sujet postcolonial d'être le lieu de la naissance d'une subjectivité épanouie. C'est la raison pour laquelle le thème de l'intempérance corporelle participe aussi à dénoncer l'égoïsme des détenteurs des symboles du patriarcat (cette tendance est plus prégnante dans le texte tchakien) qui ne pensent qu'à leur propre jouissance individuelle au grand mépris du désir des autres. En effet, tous ces adultes aux « *bas-ventres prédateurs*³⁰ » appréhendent toujours la virilité masculine comme une sorte de « puits » de plaisir intarissable que même l'âge ne saurait altérer, leur désir de jouissance s'affirmant alors dans la fiction par le biais d'une sexualité débridée, comme l'expression d'une puissance libidinale hideuse et monstrueuse. Ils doivent s'incorporer tous les corps-sexes aussi bien féminins que masculins, puisque leur désir individuel se conçoit toujours comme l'expression la plus tangible d'un droit de la force réfractaire à l'établissement de tout contrat social. À ce propos, il convient peut-être de relever cette psychologie anti-sociale qui caractérise l'état mental du personnage Hector de Sami

³⁰ Devésa, Jean-Michel, « De quel désir (de violence) sadafricain est-il le nom ? », Article à paraître.

Tchak pour davantage saisir le réel du désir tel qu'il s'est affirmé dans la fiction. Cela nous aide à mieux nous interroger sur la signification anthropologique de cette sorte de force libidinale qui paraît désespérer la construction des liens sociaux et humains solides :

Si j'avais eu envie d'elle [martèle Hector], je l'aurais prise et personne n'aurait osé s'opposer à mon désir. Jusqu'à présent, j'ai pris toutes les femmes que j'ai désirées, même le ciel me laisse faire. Donc, Nelo, si j'avais eu envie de ta femme, je t'aurais dit tout simplement de me la livrer chez moi et tu l'aurais fait. Même les durs des durs se sont soumis à mes ordres, mes désirs font la loi, aucun macaque ne peut se permettre de me contredire, vous comprenez ça ?³¹

C'est la raison pour laquelle le roman postcolonial se sert toujours d'une esthétique du grotesque pour mieux représenter la violence et l'agressivité que l'on retrouve inscrite dans l'inconscient sexuel des personnages dits intempérants – ceux-ci étant le plus souvent détenteur d'un pouvoir économique et politique qui les maintient dans cette position de dominant au sein de la Cité. Aussi, en se servant du paradigme de l'érotomane comme choix narratif destiné à cantonner un actant subversif et désarmant par son absence de conscience éthique (donc peu enclin à la responsabilité), les écrivains projettent-ils de démythifier et de tourner en dérision le pouvoir du « souverain moderne » ainsi que ses dispositifs politico-administratifs (Princes tropicaux et courtisans, chefs claniques, commerçants et bureaucrates de l'Afrique postcoloniale et néocoloniale, etc.). Par conséquent, en insistant dans cette représentation grotesque de la sexualité du pouvoir ainsi que de ses turpitudes, les œuvres de notre corpus sont parvenues philosophiquement, au-delà de leur indéniable littéarité, à problématiser les conditions d'humanisation de l'homme en postcolonie. En effet, il s'agit de fonder l'humain comme le lieu d'immanence d'une véritable subjectivité qui soit ouverture catégorique à une existence authentique.

De ce point de vue, il convient de préciser que ces personnages de romans, pour le coup remplissant une fonction figurative d'un imaginaire ayant partie liée « à la vie sensorielle du pouvoir³² » en postcolonie, donnent sans cesse cette impression d'être exonérés de toute responsabilité qui puisse les contraindre de rendre des comptes à une instance supérieure qui transcenderait leur individualité. C'est pourquoi la toute-puissance de leur *libido dominandi* s'exprime toujours au travers d'un impressionnant désir de dévoration de tout ce qui pourrait leur procurer du plaisir sensoriel, à commencer tout logiquement par les corps-sexes qu'ils appréhendent comme autant d'objets de consommation. Cette caractéristique somme toute invasive de la libido du potentat postcolonial, outre sa foisonnante apparition dans notre corpus, est richement pastichée au sens le plus carnavalesque de ce terme, dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala. En effet, revêtue des oripeaux de l'ogre sadique –

³¹ Tchak, Sami, *Filles de Mexico*, Paris, Mercure de France, 2008, p. 169.

³² Mbembe, Achille, *De la postcolonie*, op. cit., p. I.

l'érotomane postcolonial – ce passionné et glouton du corps-sexe, exprime-t-il, en des termes très gustatifs, la toute-puissance de son individualité sexuelle. Celle-ci réduit l'altérité féminine en une sorte d'objet fétiche entièrement mis au service de la décharge libidinale :

La porte à peine franchie, il la prend dans ses bras et lui impose un lourd baiser. « Déshabille-toi, dit-il le cœur battant. J'ai besoin du nu de la femme sous mes mains... J'ai envie de me fondre en elle... Dépêche-toi. » Elle obéit. Maintenant, elle est allongée dans le lit et l'homme s'est jeté sur ses seins. Il les mange, il les taquine, il commente leur fermeté, la finesse de l'aréole. Puis, brusquement, il saisit les jambes et les pose sur ses épaules, attrape les reins à bras-le-corps, avant de s'enfoncer en elle avec un râle de plaisir. « Que tu es bonne ! dit-il en amorçant un va-et-vient savant. Tu as du rythme dans les reins. »³³

Dans ces conditions, la sexualité tarifée promue par le libéralisme sexuel qui infléchit la configuration des rapports aux plaisirs en postcolonie, introduit, par le canal du personnage intempérant, la violence libidinale comme mode de domination et de destruction de l'autre. Ce dernier est par conséquent réduit à sa plus grande matérialité organique pour alimenter cette économie des plaisirs devenue le lieu d'implosion des passions individuelles. Ce faisant, détenteurs du pouvoir financier, les actants intempérants pratiquent allègrement une sexualité démesurée ignorante des désirs de l'autre. C'est pourquoi en usant du corps-sexe de l'altérité, ces derniers n'éprouvent aucune culpabilité ni même aucun remord puisque l'autre n'est plus qu'une chair sexuelle à désorganiser afin d'en obtenir un plus-de-jouir. Une telle violence se comprend dans une certaine mesure étant donné que le libéralisme transforme les personnages en corps-sexes pour en faire des dispositifs obscènes garants des sexualités débridées. Cela étant, on comprend alors pourquoi nous avons relevé le fait selon lequel une sociabilité dont les rapports interindividuels sont fondés sur la jouissance excessive de soi et des autres ne peut qu'entraîner la destruction du corps social. Cette réalité qui induit le devenir corps-sexuel dans les œuvres du corpus figure également les processus d'autodestruction dans lequel l'humanité postcoloniale se trouve engagée.

C'est, nous semble-t-il, l'une des raisons pour lesquelles cette littérature postcoloniale paraît peuplée, pour ainsi dire, par de mauvais sujets dont la fonction narrative et fictionnelle est d'exalter cette sensorialité débridée devenue le lieu même de l'impuissance du vivant, enclavé qu'il est dans un monde marqué par les éblouissements du sexe. Suivant donc les logiques de cet imaginaire de la domination en postcolonie, les techniques de commandement allient toujours le pouvoir politique et financier pour disposer à loisir des corps-sexes, lesquels fonctionnent comme des automates du jouir. En effet, les classes dirigeantes comme sorties tout droit de la fiction qui les caricature se comportent réellement envers leurs populations comme d'infâmes zombies privées d'une conscience morale, au point qu'elles les considèrent

³³ Beyala, Calixthe, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock, 1987, p. 171.

comme des objets de jouissance appelés à combler la béance de leur ontologie, laquelle « emprunt[e] à l'enfance une démesure alimentée par une foi naïve en la toute-puissance de la pensée et tramée dans une perversion polymorphe, si bien qu'ils ne sont que ventre, alliant de confortables bedaines avec des bas-ventres prédateurs suffisants, allégories des liens nouant la sexualité au pouvoir³⁴ ». Le fait est que l'affirmation de leur volonté de puissance ne semble s'actualiser dans le réel de l'imaginaire qu'au travers d'une implacable pulsion de domination qui finit par annihiler les fondements d'une véritable altérité avec laquelle il serait loisible d'établir une communauté politique viable.

De ce point de vue, cette belle maxime que l'écrivain togolais Théo Ananissoh a placé dans la bouche de son personnage Maxwell Sitti – selon laquelle « *Le corps de l'autre est un autre corps que le tien* » – constitue un véritable philosophème qui suffit à lui seul à réaffirmer la pertinence de nos démonstrations. En effet, l'auteur togolais invite le lecteur à s'interroger avec son personnage afin qu'ensemble ils identifient, à partir de la problématique de l'usage des plaisirs, les tares qui gangrènent le devenir sujet en postcolonie. Tout part au premier abord d'une méconnaissance radicale, chez l'érotomane sexuel postcolonial, de la place fondamentale de l'altérité au sein de son économie libidinale. C'est la raison pour laquelle il ne parvient pas vraiment à saisir que le corps de l'autre, qui n'est plus celui du semblable, n'en est pas pour autant le sien et que par conséquent, il devrait, au sens lévinassien du terme, exercer une certaine responsabilité pour autrui. Celle-ci commence, *stricto sensu*, par le respect de la sacralité du corps de l'autre. En ce sens, dire que le corps de l'autre est un corps distinct du mien, cela m'impose de reconnaître la liberté intangible qui définit l'humanité de cet autre. C'est, comme dirait Paul Ricoeur, se considérer *soi-même comme un autre*, avec l'hypothèse que cette contingence phénoménale des consciences « *suggère d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre*³⁵ ». Or force est de reconnaître que tant que l'usage des plaisirs ne sera pas encadré par des lois justes, on ne saurait malheureusement pas fonder l'individu comme le lieu où s'affirme la responsabilité pour le semblable.

Tout compte fait, cette situation favorise au sein de notre corpus l'avènement d'une psychologie actantielle marquée par l'irresponsabilité individuelle, laquelle fait advenir, dans le réel, l'institution inédite d'un temps mythique propice à la violence sexuelle extrême. Cette sorte de guerre des individualités libidinales, actualisée à travers le défoulement sans concession des passions donne lieu à l'institution littéraire d'un grotesque angoissant. Il s'en suit clairement que plutôt qu'espérer une quelconque possibilité de devenir citoyen de la part

³⁴ Devésa, Jean-Michel, « De quel désir (de violence) sadafricain est-il le nom ? », *op. cit.*

³⁵ Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 14.

de l'actant intempérant de notre corpus nous prenons acte de la radicale régression de son humanité. De là, l'image grotesque et monstrueuse qui se dégage dans les œuvres permet de mieux symboliser les structures mortifères contenues dans cet imaginaire libidinal fondé sur la quête illimitée du jouir.

Au sortir de cette réflexion critique nous ayant permis d'étudier la problématique complexe du rapport des actants aux *aphrodisia*, nous pensons que la sexualité doit toujours être appréhendée comme un phénomène culturel et historique. Le rapport de chaque individu à la sexualité exprime sa liberté d'être ce qu'il est réellement c'est-à-dire un sujet désirant.

Cette façon de questionner le *faire de l'érotomane postcolonial*, en tant que figure actantielle du grotesque sexuel, à partir de la culture amoureuse et sexuelle globale, nous semble particulièrement féconde. Une telle approche a le mérite tout au moins de « désafricaniser (excusez-nous du néologisme) » le roman dit africain à qui l'on impute la tâche atavique de pérenniser les mythes et les fantasmes d'une Afrique qui serait éternellement nègre parce qu'engluée dans des « *figements identitaires*³⁶ ». Or nous pensons que le roman, tout bon roman, raconte toujours d'une manière ou d'une autre l'Histoire de l'humanité prise dans sa singulière diversité. C'est la raison pour laquelle il nous semble nécessaire de continuer d'étudier, et ce, dans un avenir proche, les conséquences culturelles de la mondialisation du capitalisme néolibéral, lesquelles semblent avoir infléchi les représentations romanesques de la culture de soi en postcolonie. En effet, il est impossible de parcourir les fictions postcoloniales sans qu'on ne soit, au sens métaphorique de ce terme, traversé par une sorte de « nausée » tant la confrontation avec l'image des sexualités débridées pratiquées par les actants érotomanes risque, toute proportion gardée, d'ébranler et de transgresser le seuil normatif contenu dans les structures symboliques de nos imaginaires sexuels. Ainsi, les nouveaux *affects* (au sens de Deleuze et de Guattari) que créent les fictions postcoloniales enrachent l'acte de lecture dans une expérience faite de dépossession et d'abstraction puisqu'elles installent le lecteur dans une situation vertigineuse où l'impensable enfoui dans l'inconscient social devient un enjeu épistémologique qui permet d'interroger les assises symboliques de l'être-soi et de l'être-ensemble. En ce sens, parce que le grotesque sexuel postcolonial fait du texte de fiction le lieu de la traversée des seuils, il oblige indéniablement les sociétés à problématiser à nouveau frais et, ce, pris dans une perspective phénoménologique, les questions de la responsabilité et de l'irresponsabilité, de l'être et du non-être, de l'humain et de l'inhumain, de la vie et de la mort, du rapport au corps, à la sexualité, au désir, au plaisir, à l'érotisme...

Somme toute, l'étude des sensorialités postcoloniales, telle que nous le suggérons à travers sa manifestation littéraire, demeure une tâche cognitive nécessaire pour envisager de

³⁶ Gahungu, Céline, *Sony Labou Tansi. La naissance d'un écrivain*, op. cit., p. 225.

manière féconde une herméneutique du sujet, laquelle permettra, autant que faire se peut, de comprendre la complexité du souci du corps et du souci de soi en postcolonie. Il serait donc particulièrement intéressant de voir, dans un avenir proche, comment d'autres œuvres de fiction agencent poétiquement les représentations actantielles de l'usage des *aphrodisia*. Mais aussi, dans une optique d'étudier, de manière beaucoup plus exhaustive, la configuration de l'imagination sexuelle en postcolonie, nous envisageons également d'investir d'autres domaines de l'art (musiques, danses, productions cinématographiques, etc.) afin de mieux saisir l'hétérogénéité des imaginaires ayant partie liée à la culture de soi dans l'Afrique contemporaine. L'enjeu est aussi d'appréhender par quelles ruses les sujets postcoloniaux parviennent à « re-négocier » leur agentivité sexuelle dans un monde global qui diffuse en permanence les images des corps-sexes, elles-mêmes dotées de leur propre *agentivité*. Bien évidemment ces images des corps-sexes vendues sur le marché virtuel des écrans globaux fonctionnent comme les agents d'une bioéconomie néolibérale dont l'objectif est de conduire les hommes et les femmes modernes à devenir les adeptes d'un hédonisme mondialisé, lequel est érigé en un nouvel agrégat civilisationnel de l'humanisme au sein des sociétés de consommation globales.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

I. ÉLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

CORPUS DE BASE ET SECONDAIRE

Fictions littéraires

Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Coll. « Points », Paris, Seuil, 1979.

_____, *L'État honteux*, Paris, Seuil, 1981.

_____, *Je soussigné cardiaque*, précédé de *La Parenthèse de sang*, Paris, Hatier, 1981.

_____, *L'Anté-peuple*, Coll. « Points », Paris, Seuil, 1983.

_____, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, 1989.

_____, *Les Yeux du volcan*, Paris, Seuil, 1988.

_____, *Le Commencement des douleurs*, Paris, Seuil, 1995.

_____, *L'Autre monde : écrits inédits*, Paris, Revue Noire, 1997. Textes choisis et édité à titre posthume par Martin-Granel, Nicolas et Tilliette, Bruno.

_____, *Machin la hernie*, Paris, Revue Noire Éditions, [édition établie à titre posthume par Nicolas Martin-Granel et Greta Rodriguez-Antoniotti] 2005.

_____, *Vers au vinaigre*, in *Sony Labou Tansi. Poèmes*, Paris, CNRS Éditions, 2015. Édition critique coordonnée par Riffard, Claire et Martin-Granel, Nicolas, en collaboration avec Gahungu, Céline.

Tchak, Sami, *Place des fêtes*, Coll. « Continents noirs », Paris, Gallimard, 2001.

_____, *La Fête des masques*, Coll. « Continents noirs », Paris, Gallimard, 2004.

_____, *Hermina*, Coll. « Continents noirs », Paris, Gallimard, 2004.

_____, *Le Paradis des chiots*, Paris, Mercure de France, 2006.

_____, *Filles de Mexico*, Paris, Mercure de France, 2008.

_____, *Al Capone le Malien*, Paris, Mercure de France, 2011.

Essais littéraires

Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang, Textes critiques*, éd. établie et présentée par Greta Rodriguez-Antoniotti, Paris, Seuil, 2015.

Tchak, Sami, *L'Afrique à l'épreuve du sida*, Paris, L'Harmattan, 2000.

_____, *La Prostitution à Cuba*, Paris, L'Harmattan, 2010.

_____, *La Couleur de l'écrivain*, Paris, La Cheminante, 2014.

_____, *La Sexualité féminine en Afrique*, Coll. « Sexualité humaine », Paris, L'Harmattan, 1999.

Ouvrages de fictions associés au corpus

Romans

Angot, Christine, *L'Inceste*, Paris, Poche, [1999] 2001.

_____, *Une semaine de vacances*, Paris, Flammarion 2012.

Ananissoh, Théo, *Perdre le corps*, Coll. « Continents Noirs », Paris, Gallimard, 2020.

Beckett, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953.

Bessora, Sandrine, *53 cm*, Paris, Le Serpent à plume, 1999.

Beyala, Calixthe, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock, 1987.

Biyaoula, Daniel, *L'Impasse*, Paris, Présences Africaines, 1996.

Bolya, Baenga, *Cannibale*, Paris, Favre, 1988.

Butor, Michel, *La Modification*, Paris, Minuit, 1957.

Despentes, Virginie, *Les Chiennes savantes*, Paris, J'ai lu, 1999.

_____, *Les Jolies choses*, Paris, Le Livre de Poche, [1998] 2016.

Dongala, Emmanuel, *Les Petits Garçons naissent aussi des étoiles*, Coll. « Motifs Domaine français », Paris, Serpent à Plumes, 1998.

_____, *Johnny chien méchant*, Paris, Actes Sud, [2002] 2017.

Feraoun, Mouloud, *Le Fils du pauvre*, Paris, Seuil, 1954.

García Márquez, Gabriel, *L'Automne du patriarche*, [1975], trad. Claude Couffon, Paris, Grasset, 1976.

Hamidou Kane, Cheikh, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.

Kourouma Ahmadou, *Les Soleil des indépendances*, Paris, Seuil, 1968.

_____, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2001.

Laye, Camara, *L'Enfant noir*, (1953), Paris, Plon, 2006.

Mabanckou, Alain, *Verre cassé*, Paris, Seuil, 2005.

_____, *Demain j'aurai vingt ans*, Paris, Gallimard, 2010.

More, Thomas, *L'Utopie*, Paris, La Dispute, [1516] 1997.

Mpoyi-Buatu, Thomas, *La Re-production*, Paris, L'Harmattan, 1986.

Ouologuem, Yambo, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968.

_____, *Les Mille et une bibles du sexe*, [1969], précédé de la préface de Jean-Pierre Orban et Sami Tchak, Paris, Vents d'ailleurs, 2015.

Sade, *Juliette ou les prospérités du vice*, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1998.

_____, *La Philosophie dans le boudoir*, in *Œuvres complètes*, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1998.

Sassine, Williams, *Mémoire d'une peau*, Paris, Présence Africaine, 1998.

Slimani, Leïla, *Dans le jardin de l'ogre*, Paris, Gallimard, 2014.

Tati-Loutard, Jean-Baptiste, *Le Récit de la mort*, Paris, Présence Africaine, 1987.

Poésie

Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Coll. « Poésies », [1939], Paris, Présence Africaine, 2015.

Nouvelles

Miano, Léonora (dir.), *Première nuit : une anthologie du désir*, Paris, Mémoire d'Encrier, 2014.

_____ (dir.), *Volcaniques : une anthologie du plaisir*, Paris, Mémoire d'Encrier, 2015.

OUVRAGES THÉORIQUES ET CRITIQUES

Agamben, Giorgio, *Profanations*, Coll. « Petite Bibliothèque », Paris, Poche, [2005] 2019.

_____, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007.

_____, *Nudités*, Paris, Rivages, 2009.

_____, *L'Usage des corps, Homo sacer, IV, 2*, Paris, Seuil, 2015.

Amabiamina, Flora et Nankeu, Bernard Bienvenu (dir.), *Discours et sexe dans les littératures francophones d'Afrique. Vers un changement des mentalités ?* Paris, L'Harmattan, 2018.

Ambourhouet-Bigmann, Magloire, *Pourquoi la Cafritude ? Une alternative à la littérature et aux théories postcoloniales*, Libreville, Éditions Odette Manganga, 2013.

Amselle, Jean-Loup, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001.

Ananissoh, Théo, *Le Serpent d'enfer. Le roman africain et l'idée de la communauté politique, L'exemple de Sony Labou Tansi*, Lomé, Éditions Haho, 1997.

Anders, Günther, *L'Obsolescence de l'homme, t. 2, Sur la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle*, trad. fr. Christophe David, Paris, Fario, 2011.

André, Jacques (dir.), *La Féminité autrement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

Anzieu, Didier, *Le Corps de l'œuvre. Essai psychanalytique sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981.

Appadurai, Arjun, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2005.

Arendt, Hannah, *La Nature du totalitarisme*, Paris, Payot & Rivages, 2006.

_____, *Condition de l'homme moderne*, trd. Fr. Georges Fradier, Coll. « Agor », Paris, Calmann-Lévy, 1983.

Aristote, *Éthique de Nicomaque*, Paris, GF – Flammarion, tr., Voilquin, Jean, 1992.

_____, *Les Politiques*, trad. de Pierre Pellegrin, Paris, éd. GF-Flammarion, 1990.

Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010.

_____, *Vertiges grotesques. Esthétiques du « choc » comique (roman-théâtre-cinéma)*, Paris, Honoré Champion, 2012.

Augé, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique du roman*, Coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1987.

_____, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Coll. « Tel », Paris, 1970.

_____, *L'Œuvre romanesque de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1970.

_____, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

Bandura, Albert, *Auto-efficacité. Le sentiment d'efficacité personnelle*, Bruxelles, De Boeck, 2007.

Bardolph, Jacqueline (dir.), *Littérature et maladie en Afrique. Image et fonction de la maladie dans la production littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1994.

Barrère, Anne et Martuccelli, Danilo, *Le Roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve d'Ascq, Presse Universitaire du Septentrion, 2009.

Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

_____, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.

_____, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

_____, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.

_____, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

Bataille, Georges, *L'Érotisme*, 2e éd, Paris, Minuit, Coll. « Argument », [1957] 2001.

_____, *La Part maudite précédé de La Notion de dépense*, Coll. « Critiques », Paris, Minuit, 1967.

_____, *La Valeur d'usage de Sade*, Paris, Lignes, [1970] 2015.

_____, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1980.

Baudrillard, Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

_____, *De la séduction*, Paris, Éditions Galilée, 1979.

_____, *La Société de consommation*, Coll. « Folio/Essais », Paris, 1970.

_____, *Le Complot de l'art*, Paris, Sens & Tonka/Morsures, 1997.

Baudry, Patrick, *Le Corps Extrême. Approche sociologique des conduites à risque*, Paris, L'Harmattan, 1991.

Bédia, Jean-Fernand, *Les Écritures africaines face à la logique actuelle du comparatisme*, Paris, L'Harmattan, 2012.

Bernard, Michel, *Le Corps*, Paris, Seuil, 1995.

- Bersani, Léo, *Homos, Repenser l'identité*, Paris, Odile Jacob, 1998.
- Berthelot, Francis, *Le Corps du héros, Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997.
- Bessière, Jean, *L'Énigmaticité de la littérature. Pour une anatomie de la fiction au XXe siècle*, Coll. « L'Interrogation philosophique », Paris, Presse Universitaires de France, 1993.
- Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- Bonhomme, Julien, *Le Miroir et le crâne. Parcours initiatique du Bwete Misoko (Gabon)*, Paris, CNRS édition/ Édition de la maison des sciences de l'homme, 2005.
- Borges, Jorge Luis, *Ultimes dialogues avec O. Ferrari*, Paris, Editions Zoé/Éditions de l'Aube, 1988.
- Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, [1992], 2015.
- Bourseiller, Christophe, *Les Forcenés du désir*, Paris, Éditions Desnoël, 2000.
- Braga, Corin, *Pour une morphologie du genre utopique*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- Braunstein, Florence et Pépin, Jean-François, *La Place du corps dans la culture occidentale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- Brezault, Éloïse, *Afrique. Paroles d'écrivains*, Coll. « Essai », Québec, Mémoire d'encrier, 2010.
- Briche, Gérard, *Le Spectacle comme illusion et réalité. Le concept de « spectacle » chez Guy Debord et la critique de la valeur*, Paris, Éditions Palim PSAO, 2012.
- Bruaire, Claude, *Philosophie du corps*, Paris, Seuil, 1968.
- Bruckner, Pascal et Finkielkraut, Alain, *Le Nouveau Désordre amoureux*, Paris, Points, 1997.
- Brulotte, Gaëtan, *Œuvres de chair : Figures du discours érotique*, Québec/Paris, Presses de l'Université de Laval, 1998.
- Camus, Albert, *L'Homme révolté*, Coll. « Folio/Essais », Paris, Gallimard, 1951.
- Cannone, Belinda, *L'Écriture du désir*, Paris, Gallimard, [2001] 2012.
- Casanova, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Coll. « Points/Essais », Paris, Seuil, 2008.
- Castillo, Daniel et alii, *Corps en marge. Représentation, stéréotype et subversion dans la littérature francophone contemporaine*, Ottawa, Les Éditions L'Interligne, 2009.
- Chabloz, N., *Peaux blanche, racines noires. Le tourisme chamanique de l'Iboga au Gabon*, Louvain-la-Neuve/Paris, Academia/L'Harmattan, 2014.
- Chevrier, Jacques, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, [1984], 2003.
- _____, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Paris, Compagnie des éditions de la Lesse, 2006.
- Corbin, Alain et alii, *Histoire du corps - tome 3, Les Mutations du regard, Le XXe siècle*, Coll. « Points Histoire », Paris, Points, 2006.

- Dardot, Pierre et Laval, Christian, *La Nouvelle raison du monde. Essai sur la société néolibérale*, Coll. « Cahiers libres », Paris, La Découverte, 2009.
- De Beauvoir, Simone, *Le Deuxième sexe - tome 1, Les faits et les mythes*, Coll. « Folio essais », Paris, Gallimard, [1949] 2003.
- De Boeck, Filip et Plissart, Marie-Françoise, *Kinshasa. Récits de la ville invisible*, Bruxelles, Luc Pire, 2005.
- De Rougemont, Denis, *L'Amour et l'Occident*, Coll. « 10/18 », Paris, Plon, 1972.
- De Sutter, Laurent, *L'Âge de l'anesthésie. La mise sous contrôle des affects*, Paris, Les liens qui libèrent, 2017.
- Debord, Guy, *La Société du Spectacle*, Coll. « Folio Essais », Paris, Gallimard, [1967] 2018.
- Delas, Daniel (dir.), *La Question de l'intime. Génétique et biographie*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2018.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 1, L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972.
- _____, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- _____, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Minuit, [1991] 2005.
- Deleuze, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch, le froid et le cruel*, Paris, Minuit, [1967] 2007.
- _____, *Pourparlers*, Paris, Minuit, [1990] 2003.
- Descamps, Marc-Alain, *L'Invention du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- Descartes, René, *Discours de la méthode*, Paris, Librairie Générale Française, [1637] 2000.
- Despentes, Virginie, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006.
- Destrée, Pierre, *Aristote, bonheur et vertus*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
- Miano, Léonora (dir.), *Première nuit : une anthologie du désir*, Paris, Mémoire d'Encrier, 2014.
- _____, (dir.), *Volcaniques : une anthologie du plaisir*, Paris, Mémoire d'Encrier, 2015.
- Devésa, Jean-Michel, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- _____, (dir.), *Le Corps, la structure. Sémiotique et mise en scène*, Paris, Pleine Page, 2004.
- _____, (dir.), *Carnet africain*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2020.
- Diène, Babou, *Henri Lopes et Sony Labou Tansi : Immersion culturelle et écriture romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- Diop, Papa Samba (dir.), *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Douglas, Mary, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, [1967], 2001.
- Dufour, Dany-Robert, *Le Divin Marché, La révolution culturelle libérale*, Paris, Denoël, 2007.
- _____, *La Cité perverse, Libéralisme et pornographie*, Paris, Denoël, 2009.

- Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, [1969] 1992.
- E. Clarke, Adele (dir.), *Biomedicalization: Technoscience, Health, and Illness in the US*, Duke University Press, 2010.
- Evrard, Franck, *La Littérature érotique ou l'écriture du plaisir*, Toulouse, Edition Milan, 2003.
- Fanon, Frantz, *Peau noires, masques blancs*, Coll. « Points Essais », Paris, Points, [1952] 2015.
- _____, *Pour la révolution africaine*, in *Œuvres*, Paris, La Découverte, 2011.
- Fernandez, W., *Bwiti, An Ethnography of Religious in Africa*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- Fontaine, David, *La Poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Paris, Nathan, 1993.
- Foucault, Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- _____, *L'Ordre des discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- _____, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- _____, *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, Coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1984.
- _____, *Histoire de la sexualité III, Le souci de soi*, Coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1984.
- _____, *Dits et écrits I, 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994.
- _____, *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001.
- _____, *Le Gouvernement de soi et des autres, Cours au Collège de France, 1982-1983*, Paris, Seuil/Gallimard, 2008.
- _____, *Le Corps utopique, Les hétérotopies*, Paris, Nouvelles Editions en Ligne, 2009.
- _____, *La Sexualité, Cours donné à l'Université de Clermont-Ferrand. 1964 suivi de Le Discours de la sexualité, Cours donné à l'université de Vincennes. 1969*, Paris, Seuil/Gallimard, 2018.
- Frappier-Mazur, Lucienne, *Sade et l'écriture de l'orgie*, Paris, Nathan, 1991.
- Frère, Jean, *Les Grecs et le désir de l'être. Des Préplatoniciens à Aristote*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.
- Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971.
- _____, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, trad. de l'allemand par Philippe Koeppel, Paris, Gallimard, 1987.
- Gadamer, Hans-Georg, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, pour la traduction française, [1976] 1996.
- Gahungu, Céline, *Sony Labou Tansi. Naissance d'un écrivain*, Paris, CNRS Éditions, 2019.
- Gallimore, Ranguira Béatrice, *L'Œuvre romanesque de Calixthe Beyala. Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, Paris, L'Harmattan, 1997.

- Garnier, Xavier, *L'Éclat de la figure. Étude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles, P.I.E. – Peter Lang, 2001.
- _____, *Sony Labou Tansi. Une écriture de la décomposition impériale*, Paris, Karthala, 2015.
- Gauchet, Marcel, *La Condition politique*, Paris, Gallimard, 2005.
- Gauvin, Lise, *Écrire pour qui ? L'écrivain africain francophone et ses publics*, Paris, Karthala, 2007.
- Gélinas-Lemaire, Vincent, *Le Récit architecte. Cinq aspects de l'espace*, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- Gell, Alfred, *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Bruxelles, Les Presses du réel, 2009.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Coll. « Poétiques », Paris, Seuil, 1972.
- _____, *Palimpseste. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- _____, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- Gervais-Zaninger, Marie-Annick, *La Description*, Paris, Hachette Livre, 2001.
- Gilroy, Paul, *Atlantique noir, Modernité et double conscience*, (1993), Paris, Éditions Amsterdam, 2017.
- Girard, René, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- Glissant, Édouard, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.
- Guillaumin, Colette, *L'Idéologie raciste, Genèse et langage actuel*, Coll. « Folio Essais », [1972], Paris, Gallimard, 2002.
- Guillebaud, Jean-Claude, *La Tyrannie du plaisir*, Paris, Seuil, 1998.
- Hamon, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- Hart, Lynda, *La Performance sadomasochiste. Entre Corps et Chair*, Paris, Epel, 2003.
- Heidegger, Martin, *Qu'est-ce qu'une chose ?*, Paris, Gallimard, [1962] 1971.
- Hénaff, Marcel, *Sade, L'Invention du corps libertin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.
- Hobbes, Thomas, *Le Citoyen ou les fondements de la politique*, trad. de Samuel Sorbière, Paris, éd. GF-Flammarion, 1982.
- Jahn, Jahnheinz, *Muntu : l'homme africain et la culture néo-africaine*, Paris, Seuil, 1961.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- Jouve, Vincent, *La Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- Jullien, François, *Vivre en existant. Une nouvelle Éthique*, Paris, Gallimard, 2016.
- Juranville, Alain, *Lacan et la philosophie*, Paris, Presses Universitaire de France, 1984.
- Juvin, Hervé, *L'Avènement du corps*, Coll. « Le débat », Paris, Gallimard, 2005.
- _____, *Le Gouvernement du désir*, Paris, Gallimard, 2016.
- Kant, Emmanuel, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, Paris, Bordas, [1795] 1988.

- _____, *Traité de pédagogie*, Paris, Hachette, 1981.
- Kearney, Richard, *Poétique du possible. Phénoménologie herméneutique de la figuration*, Paris, Beauchesne Éditeur, 1984.
- Kesteloot, Lilyan, *Anthologie négro-africaine. Histoire et textes de 1918 à nos jours*, Paris, Edicef, 1992.
- Kouakou, Jean-Marie, *La Pensée de Sony Labou Tansi*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Kristeva, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- _____, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil 1980.
- Kundera, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- _____, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire, livre XX : Encore (1972-1973)*, Paris, Seuil, 1975.
- _____, *Le Séminaire livre XVIII. D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Paris, Seuil, 2006.
- _____, *Le Mythe individuel du névrosé*, Paris, Seuil, 2007.
- Lafontaine, Céline, *La Société post-mortelle*, Paris, Seuil, 2008.
- _____, *Le Corps-marché, La marchandisation de la vie humaine à l'ère de la bioéconomie*, Paris, Seuil, 2014.
- Laplanche, Jean et Pontalis, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- Le Breton, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, [1990] 2013.
- _____, *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999.
- _____, *La Sociologie du corps*, Coll. « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 2008.
- Le Brun, Annie, *Sade, Attaquer le soleil*, Paris, Musée d'Orsay/Gallimard, 2014.
- Levinas, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Martinus Nijhoff, 1978.
- _____, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, Paris, Le livre de poche, 1990.
- Lipovetsky, Gilles, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.
- Lipovetsky, Gilles et Serroy, Jean, *L'Écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, Seuil, 2007.
- _____, *La Culture-monde. Réponse à une société désorientée*, Paris, Odile Jacob, 2008.
- Mabik-ma-Kombil, *Ngongo des initiés. Hommages aux pleureuses du Gabon*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Maingueneau, Dominique, *La Littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, 2007.

- Marcheix, Daniel et Watteyne, Nathalie (dir), *L'Écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Coll. « Espaces Humains », Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2007.
- Martin-Granel, Nicolas, *Rires noirs, anthologie romancée de l'humour et du grotesque dans le roman africain*, Paris, Sépia, 1991.
- Marx, Karl, *Le Capital, I*, Paris, Gallimard, 1968.
- Marzano, Michela, *Penser le corps*, Coll. « Questions d'éthique », Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- _____, *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Buchet/Chastel, 2003.
- _____, *La Philosophie du corps*, Coll. « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
- Matokot, Daniel, *Le Rire carnavalesque dans les romans de Sony Labou Tansi*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- Mauss, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, [1936] 1989.
- Mayné, Gilles, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, Paris, Descartes & Cie, 2001.
- _____, *Georges Bataille, l'érotisme et l'écriture*, Paris, Descartes & Cie, 2003.
- Mbembe, Achille, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Coll. « Les Afriques », Paris, Karthala, [2000] 2019.
- _____, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010.
- _____, *Critique de la raison nègre*, Paris, Éditions La Découverte, [2013] 2015.
- _____, *Politiques de l'inimitié*, Paris, La Découverte, 2016.
- _____, *Brutalisme*, Paris, La Découverte, 2020.
- Melman, Charles, *L'Homme sans gravité, Jouir à tout prix. Entretiens avec Jean-Pierre Lebrun*, Paris, Denoël, 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice, *La Phénoménologie de la perception*, Coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1945.
- _____, *Le Visible et l'invisible, suivi de Note de travail*, Paris, Gallimard, 1964.
- Mitterand, Henri, *Le Regard et le signe*, Paris, PUF, 1987.
- Monga, Célestin, *Nihilisme et négritude. Les arts de vivre en Afrique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.
- Mongo-Mboussa, Boniface, *Désir d'Afrique*, Coll. « Continents Noirs », Paris, Gallimard, 2002.
- Morel Cinq-Mars, José, *Quand la pudeur prend corps*, Paris, PUF, 2002.
- Moudileno, Lydie, *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990, Document de travail n°2*, Dakar, CODESRIA, 2003.
- Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Coll. « Quadriges Manuels », 2e édition, Paris, Presses Universitaires de France, [1999] 2013.

Mouralis, Bernard, *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex/ACCT, 1984.

_____, *L'illusion de l'altérité*, Paris, Honoré Champion, 2007.

Muchembled, Robert, *L'Orgasme et l'Occident. Une histoire du plaisir du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2005.

Mudimbe, Valentin-Yves, *L'Odeur du père. Essai sur des limites de la science et de la vie en Afrique Noire*, Paris, Présence Africaine, 1977.

Nancy, Jean-Luc, *La Déclosion (Déconstruction du christianisme, 1)*, Paris, Galilée, 2005.

Ngal, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.

Nganang, Patrice, Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007) suivi de *Nou* (2013), Coll. « L'un et l'autre en français », Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2017.

_____, *L'Art de l'alphabet, Pour une écriture préemptive 2*, Coll. « L'Un et l'autre en Français », Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2018.

Ngandu Nkashama, Puis, *Enseigner la littérature africaine, Tome I : Aux origines de la Négritude*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Nietzsche, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Coll. « Le Livre de Poche », Paris, Librairie Générale Française, [1872] 2013.

_____, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction de Georges-Arthur Goldschmidt, Coll. « Le Livre de Poche », Paris, Librairie Générale Française, [1883] 1983.

Généalogie de la morale, Paris, GF Flammarion, 1996.

Ogien, Ruwen, *Le Corps et l'argent*, Coll. « Attrape-corps », Paris, La Musardine, 2010.

Onfray, Michel, *Théorie du corps amoureux. Pour une érotique solaire*, Coll. « Le Livre de Poche », Paris, Grasset & Fasquelle, 2000.

Ortigue, Marie-Cécile et Ortigue, Edmond, *Œdipe africain*, Paris, L'Harmattan, [1966], 1984.

Ossouma, Bernard Okome, *Le Corps des africaines décrit par les romancières africaines*, Paris, L'Harmattan, 2012.

Papillon, Joëlle, *Désir et insoumission. La passivité active chez Nelly Arcan, Catherine Millet et Annie Ernaux*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2018.

Paravy, Florence, *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Picard, Michel, *La Littérature et la mort*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

Platon, *Philèbe*, Paris, Éditions des Équateurs, 2011.

Polin, Raymond, *Éthique et politique*, Paris, Sirey, 1968.

Poulin, Richard, *La Mondialisation des industries du sexe. Prostitution, pornographie, traite des femmes et des enfants*, Paris, Éditions Imago, 2005.

Quéran, Odile et Trarieux, Denis (dir.), *Les Discours du corps. Une anthologie*, Paris, Pocket, 1993.

- Quignard, Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.
- Rambeau, Frédéric et Leclair, Bertrand, *Michel Foucault. La Volonté de savoir, Droit de mort et pouvoir sur la vie*, Paris, Gallimard, 2006.
- Renombo, Robert Steeve et Mongui, Pierre-Claver (dir.), *La Fabrique du noir imaginaire*, Libreville, Odem, 2013.
- Resch, Yannick, *Corps féminin, corps du texte. Essai sur le personnage féminin dans l'œuvre de Colette*, Paris, Klincksieck, 1973.
- Revel, Judith, *Le Vocabulaire de Michel Foucault*, Paris, Ellipse Marketing, 2009.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- _____, *L'Idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil, 1997.
- Rodriguez-Antoniotti (ed.), *Sony Labou Tansi: Encre, sueur, salive et sang : textes critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.
- Roudinesco, Élisabeth, *La Part obscure de nous-mêmes, Une histoire des pervers*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Idées », 2007.
- _____, *Soi-même comme un roi. Essai sur les dérives identitaires*, Coll. « La couleur des idées », Paris, Seuil, 2021.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Œuvres complètes, t III. Du Contrat social – Écrits politiques*, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1964.
- Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1943.
- _____, *Orphée noir*, in Senghor, Léopold, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, [1948]2015.
- _____, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1995.
- Satra, Baguissoga, *Les Audaces érotiques dans l'écriture de Sami Tchak*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- Saint-Exupéry, Antoine de, *Terre des hommes*, Coll. « Folio », Paris, Gallimard, [1939], 2003.
- Sauverzac, Jean-François, *Le Désir sans foi ni loi : lecture de Lacan*, Paris, Aubier, 2000, p. 76.
- Smith, Adam, *La Richesse des nations*, Paris, Flammarion, [1776]1991.
- Sollers, Philippe, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968.
- Spinoza, Baruch, *Éthique*, Paris-Tel-Aviv, Éditions de l'éclat, pour la présente édition, [1677] 2005.
- T. Hall, Edward, *La Dimension cachée*, Paris, Seuil, [1966], 1971.
- Todorov, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.
- _____, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- Tonda, Joseph, *Le Souverain moderne. Le corps du pouvoir en Afrique centrale*, Paris, Karthala, 2005.
- _____, *L'Impérialisme postcolonial. Critique de la société des éblouissements*, Coll. « Les Afriques », Paris, Karthala, 2015.

Vigarello, Georges, *Le Corps redressé, Histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris, Armand Colin, 2004.

_____, *Le Sentiment de soi. Histoire de la perception du corps XVIe – XXe siècle, suivi de La Sensibilité contemporaine*, Coll. « Points », Paris, Seuil, [2014] 2016.

Weil, Patrick et alii., *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société françaises*, Paris, La Découverte, 2010.

Welzer-Lang, Daniel, *Les Nouvelles hétérosexualités*, Toulouse, Eres, 2018.

Westphal, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fictions, espace*, Paris, Minuit, 2007.

Žižek, Slavoj, *Vous avez dit totalitarisme ? Cinq interventions sur les (més)usages d'une notion*, [2005] Paris, Editions Amsterdam, 2007.

Zwang, Gérard, *Éloge du con. Défense et illustration du sexe féminin*, Paris, Édition La Musardine, 2001.

PRÉFACES

Brulotte, Gaëtan, Préface, in *Discours et sexe dans les littératures francophones d'Afrique. Vers un changement des mentalités ?*, Paris, L'Harmattan, 2018.

Manet, Eduardo, Préface, in *La Prostitution à Cuba*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Voilquin, Jean, Préface, in *Éthique de Nicomaque*, Paris, GF Flammarion, 1992.

ARTICLES ET REVUES LITTÉRAIRES

Aubenque, Pierre, « La place de l'Éthique à Nicomaque dans la discussion contemporaine sur l'éthique », in *L'Excellence de la vie, Sur « Éthique à Nicomaque » et « L'Éthique à Eudème » d'Aristote*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 2002.

Barthes, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Poétique du récit*, Coll. « Point », Paris, Seuil, 1977.

Baudelaire, Charles, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », in *Œuvres Complètes*, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, éditions de Claude Pichois, Gallimard, 1961.

Bergounioux, Pierre, « De la littérature à la marchandise », in *Le Débat* n°135, Paris, Gallimard, 2005.

Beti, Mongo, « Afrique noire littérature rose », in *Présence africaine*, n°1-2, 1955.

Bisanswa, Justin K., « Le Corps au carrefour de l'intertextualité et de la rhétorique », in *Études françaises : Le Corps dans les littératures francophones*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, vol. 41, n°2, 2005.

Bonnet, Gérard, « Quand le sadisme devient une perversion », in *Revue Française de Psychanalyse*, tome 66, n°4, « Sadisme », Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

Brunet-Georget, Jacques, « Symptôme scripturaire et subjectivations corporelles. La psychanalyse en question », in Zoberman, Pierre et alii (dir.), *Écritures du corps, Nouvelles perspectives*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

- Chanda, Tirthankar, « L'Écriture dans la peau. Entretien avec Calixthe Beyala », *Notre Librairie, Sexualité et écriture*, n°151, juillet-septembre, 2003, pp. 40-45.
- Chasseguet-Smirgel, Janine, « Les archanges d'Attila », in *Revue Française de Psychanalyse*, tome 66, n°4, « Sadisme », Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- Chevrier, Jacques, « Pouvoir, sexualité et subversion dans les littératures du Sud », in *Notre Librairie, Sexualité et écriture*, n°151, juillet-septembre, 2003, pp. 88-93.
- Delas, Daniel, « De l'intime », in Delas, Daniel, (dir), *La Question de l'intime. Génétique et biographie*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2018.
- Devésa, Jean-Michel, « De quel désir de (violence) sadafricain est-il le non ? », 2020. Cet article est à paraître dans le cadre du Colloque International *Sadafricain* tenu en janvier 2020.
- _____, « La Souffrance des enfants de la (post)colonie », in Devésa, Jean-Michel (dir.), *Carnet africain*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2020.
- _____, « Sony Labou Tansi et les mangeurs d'homme », in *Notre Librairie*, n°125 janvier-mars, 1996, pp. 123-129.
- Diop, Papa Samba, « Le Roman francophone subsaharien des années 2000. Les cadets de la post-indépendance », in *Culture Sud, Nouvelle génération, Notre Librairie*, n°166, juillet-septembre 2007, pp. 9-18.
- Durmeier, Lucie, « Et changer de plaisir ! », in André, Jacques (dir), *La Féminité autrement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- Foucault, Michel, « Préface à la transgression », in *Dits et écrits I, 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994.
- _____, « L'Herméneutique du sujet », in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001.
- Green, André, « Agressivité, féminité, paranoïa et réalité », in *Revue Française de Psychanalyse* tome 66, n°4, « Sadisme », Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Coll. « Points », Paris, Seuil, 1977.
- Laghzaoui, Ghislaine, « L'Initiation : le corps dans tous ses états », in *Études française : Le Corps dans les littératures francophones*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, vol. 41, n°2, 2005.
- Lezou, Gérard Dago, « La Vie et demie : une esthétique de la tératologie », in *Sony Labou Tansi. Témoin de son temps*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003.
- Luchetti, Alberto, « Masochisme », in Marzano, Michela (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
- Marzano, Michela, « Pornographie », in *Dictionnaire du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
- Mongo-Mboussa, Boniface, « Deux approches de la sexualité dans le roman Congolais : Henry Lopes et Sony Labou Tansi », in *Notre Librairie, Sexualité et écriture*, n°151, juillet-septembre, 2003, pp. 66-73.

_____, « Sony Labou Tansi : la question du bas matériel et corporel », *Présence francophone*, n°66, 2006.

N'da, Pierre, « L'Écriture de la transgression ou le parti pris de la subversion des codes. L'exemple de Sony Labou Tansi et Baenga Bolya dans *La Vie et demie* et *Cannibale* », in *Sony Labou Tansi, Témoins de son temps*, Coll. « Francophonies », Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003.

Notre librairie n°117, « Nouvelles écritures féminines », avril-juin 1994 et no 118, juillet-septembre 1994.

Notre librairie n°151, *Revue des littératures du Sud*, « Sexualité et écriture », juillet-septembre, 2003.

Ndoukou-Ndoukou, Urbain, « Sony Labou Tansi et le festival les Francophonies en Limousin », *L'Année Francophone Internationale*, 2019, n°27, pp. 55-60.

_____, « Les enjeux de l'omniprésence de l'élément scatologique dans les espaces intimes du pouvoir chez Sony Labou Tansi », in Eissa Osorio, Julia Isabelle et Piedade, Nicolas, *Écritures plurielles de l'espace*, Coll. « Espaces Humains », Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2021, pp. 105-113.

Nshimiyimana, Eugène, « Les Corps mythiques de Sony Labou Tansi : figuration et 'mnémotopie' », *Études françaises : Le Corps dans les littératures francophones*, vol. 41, n°2, 2005.

Orban, Jean-Pierre, « Note sur le traître comme figure du biographe, du généticien et... de l'écrivain », in Delas, Daniel (dir.), *La Question de l'intime. Génétique et biographie*, Limoges, Presses Universitaire de Limoges, 2018.

Penel, Jean-Dominique, « Odeur de Sony, odeurs chez Sony », in *Sony Labou Tansi. Témoin de son temps*, Coll. « Francophonies », Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003.

Roventa-Frumusani, Daniela, « L'Identité féminine dans la presse écrite roumaine : topos et réalité », in *Global Network/Le réseau mondiale*, n°12, 2000.

DICTIONNAIRES

Courtés, J, et Greimas, A. J., *Sémiotique. Dictionnaire de la théorie du langage*, Paris, Hachette Livre, 1993.

Lalande, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Volume I : A-M*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, [1926], 1999.

Marzano, Michela (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.

II. ÉLÉMENTS WEBOGRAPHIQUES

ARTICLES

Bazié, Isaac, « Corps perçu et corps figuré », in *Études françaises : Le Corps dans les littératures francophones*, vol. 41, n°2, 2005. Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/011375ar>, consulté 8 juillet 2017.

Mbembe, Achille, « À propos des écritures africaines de soi », *Politique africaine* n°77, 2000. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2000-1-page-16.htm>.

_____, « Le potentat sexuel – À propos de la sodomie, de la fellation et autres privautés postcoloniales », in *Africultures*, article n° 4296, 16 février 2006. Disponible sur : africultures.com/le-potentat-sexuel-a-propos-de-la-sodomie-de-la-fellation-et-autres-privautes-postcoloniales-4296/, consulté le 31 mars 2021.

Mongo-Mboussa, Boniface, « Sony Labou Tansi et l'écriture du corps : la subversion par le bas », *Africultures*, n°19, article n°880, 31 mai 1999. Disponible sur : <http://africultures.com/sony-labou-tansi-et-lecriture-du-corps-la-subversion-par-le-bas-880>, consulté le 4 mars 2019.

Simon, Agathe, « Georges Bataille, l'obscène et l'obsédant », in *La Voix du regard*, n°15, 2002. Disponible sur : <https://www.yumpu.com/fr/document/read/16664144/georges-bataille-lobscene-et-lobsedant-la-voix-du-regard>.

Yengo, Patrice, « Sony Labou Tansi : L'Anté-peuple ou le peuple hanté », *Continents manuscrits*, 2015. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/coma/>

THÈSES

Atchade, Joseph Dossou, *Le Corps dans le roman africain francophone avant les indépendances*, 2010. Disponible sur : <https://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/88/12/31/PDF/2010PA03009>.

Ausina, Anne-Julie, *Performer la femme sauvage, entre chienne et louve : itinéraire d'une lectrice de Virginie Despentes et de Clarissa Pinkola Estés*, 2014. Disponible sur : <https://core.ac.uk/download/pdf/46815829.pdf>.

Labrosse, Claudia, *De la notion d'objet à celle de sujet de l'écriture : le statut ontologique du corps dans le roman québécois contemporain*, 2009. Disponible sur : <https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/29844/1/NR59514.PDF>.

Megne M'Ella, Oscar, *Esthétique et Théorie de l'Obscène dans la modernité littéraire négro-africaine : les cas de Place des fêtes et de Hermina de Sami Tchak*, 2016. Disponible sur : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01395962/document>.

Moupoubou, Clément, *La Représentation de la mort dans le roman négro-africain d'expression française*, 2004. Disponible sur : <http://docnum.univ-lorraine.fr/public/NANCY2/doc121/2004NAN21008.pdf>.

INDEX DES AUTEURS

A

Agacinsti, Sylviane105
Agamben, Giorgio 10, 30, 31, 34, 35, 220, 230,
232, 246, 281, 282, 308, 368, 371, 382, 412
Amabiamina, Flora11, 412
Amselle, Jean-Loup.....45, 412
Ananissoh, Théo..... 25, 28, 69, 339, 343, 412
Anders, Günther23, 412
André, Jacques..... 318, 412, 423
Anzieu, Didier 12, 42, 50, 57, 135, 412
Appadurai, Arjun... 19, 209, 210, 211, 230, 412
Arendt, Hannah9, 34, 412
Aristote... 14, 20, 21, 25, 29, 30, 31, 32, 33, 50,
54, 70, 75, 336, 338, 373, 374, 388, 412,
415, 416, 422
Astruc, Rémi 109, 115, 132, 137, 138, 139,
142, 149, 151, 155, 157, 164, 165, 168,
179, 214, 243, 244, 248, 252, 254, 258,
261, 263, 265, 266, 268, 270, 274, 275,
276, 277, 278, 280, 288, 303, 304, 310,
332, 413
Aubenque, Pierre.....14, 422
Ausina, Anne-Julie..... 297, 298, 425

B

Bakhtine, Mikhaïl . 39, 51, 55, 79, 84, 115, 116,
137, 144, 155, 254, 268, 269, 270, 277,
305, 413
Bardolph, Jacqueline16, 413
Barrère, Anne32, 413
Barthes, Roland 24, 33, 39, 41, 44, 48, 89, 102,
153, 387, 388, 413, 422
Bataille, Georges 7, 76, 124, 153, 159, 182,
183, 190, 212, 217, 219, 223, 224, 228,
234, 263, 276, 281, 300, 302, 385, 413,
419, 425
Baudelaire, Charles138, 422
Baudrillard, Jean 22, 23, 52, 66, 67, 68, 78, 84,
86, 138, 193, 194, 195, 198, 200, 201, 203,
204, 219, 227, 230, 234, 244, 248, 260,
268, 276, 277, 283, 305, 308, 323, 327,
370, 389, 390, 413
Baudry, Patrick ... 136, 159, 162, 164, 196, 413

Bazié, Isaac 15, 16, 424
Bédia, Jean-Fernand 38, 39, 44, 413
Bergounioux, Pierre 191, 422
Bernard, Michel..... 20, 413
Bersani, Léo..... 114, 414
Berthelot, Francis..... 16, 24, 41, 50, 414
Bessière, Jean 51, 414
Bessora, Sandrine 11, 411
Beti, Mongo..... 9, 26, 211, 422
Beyala, Calixthe . 10, 17, 25, 95, 120, 121, 166,
170, 411, 416, 423
Bisanswa, Justin K..... 18, 422
Blanchot, Maurice 203, 414
Bonhomme, Julien 99, 414
Bonnet, Gérard 139, 140, 162, 422
Borges, Jorge Luis 148, 267, 414
Bourdieu, Pierre 9, 39, 414
Bourseiller, Christophe 137, 138, 157, 166, 414
Braga, Corin..... 335, 414
Braunstein, Florence..... 20, 414
Brezault, Éloïse..... 12, 187, 210, 285, 414
Briche, Gérard..... 200, 414
Bruaire, Claude 20, 414
Bruckner, Pascal..... 91, 92, 94, 103, 108, 109,
141, 298, 414
Brulotte, Gaëtan..... 11, 56, 414, 422
Brunet-Georget, Jacques..... 70, 422
Butor, Michel 269, 411

C

Camus, Albert 70, 414
Cannone, Belinda 414
Casanova, Pascale 38, 414
Castillo, Daniel 9, 414
Césaire, Aimé 14, 46, 412
Chabloz, N. 99, 414
Chanda, Tirthankar 10, 25, 56, 423
Chasseguet-Smirgel, Janine..... 140, 163, 423
Chevrier, Jacques 14, 26, 57, 62, 143, 221,
414, 423
Corbin, Alain 22, 414
Courtés, Joseph..... 245, 254, 424

D

De Boeck, Filip..... 109, 249, 413, 415
De Rougemont, Denis82, 415
Debord, Guy 196, 200, 213, 226, 227, 228,
311, 389, 390, 414, 415
Delas, Daniel 281, 282, 287, 415, 423, 424
Deleuze, Gilles..... 31, 104, 140, 141, 153, 155,
158, 183, 208, 209, 214, 225, 273, 279,
294, 296, 299, 304, 373, 415
Descamps, Marc-Alain20, 23, 415
Descartes, René 7, 21, 107, 216, 415, 419
Despentes, Virginie ... 105, 114, 121, 133, 137,
172, 175, 285, 298, 317, 324, 325, 411,
415, 425
Destrée, Pierre.....29, 415
Devésa, Jean-Michel 65, 79, 143, 306, 315,
316, 364, 423
Diène, Babou80, 415
Diop, Papa Samba 8, 11, 12, 415, 423
Dongala, Emmanuel 11, 62, 106, 152, 154,
361, 411
Douglas, Mary..... 179, 181, 208, 415
Dufour, Dany-Robert . 7, 27, 34, 42, 46, 61, 67,
97, 98, 100, 104, 105, 106, 124, 152, 153,
191, 212, 216, 218, 230, 259, 279, 280,
289, 296, 310, 415
Durand, Gilbert164, 416
Durrmeyer, Lucie318, 423

E

E. Clarke, Adele.....34, 416
Evrard, Franck.....86, 139, 416

F

Fanon, Frantz14, 416
Fernandez, W.99, 416
Finkielkraut, Alain 91, 92, 94, 103, 108, 109,
141, 298, 414
Fontaine, David28, 416
Foucault, Michel 7, 9, 12, 21, 25, 32, 35, 36,
43, 76, 113, 213, 220, 235, 236, 240, 259,
271, 280, 284, 291, 299, 300, 301, 306,
307, 329, 335, 338, 339, 341, 342, 344,
346, 351, 354, 371, 372, 373, 374, 380,
382, 383, 384, 387, 416, 421, 423
Frappier-Mazur, Lucienne 80, 81, 83, 416

Frère, Jean..... 33, 416
Freud, Sigmund ... 23, 106, 139, 140, 150, 174,
182, 205, 277, 416

G

Gadamer, Hans-Georg 14, 41, 48, 416
Gahungu, Céline 52, 55, 56, 89, 249, 339, 343,
345, 377, 378, 379, 408, 410, 416
Gallimore, Ranguira Béatrice 17, 121, 170, 416
Garcia Marquez, Gabriel..... 290, 411
Garnier, Xavier... 65, 66, 68, 70, 109, 146, 202,
211, 214, 247, 271, 302, 303, 305, 319,
335, 379, 413, 414, 417, 422
Gauchet, Marcel..... 297, 417
Gauvin, Lise 40, 417
Gélinas-Lemaire, Vincent 211, 248, 417
Genette, Gérard 28, 32, 39, 54, 57, 85, 135,
267, 269, 277, 417
Gervais-Zaninger, Marie-Annick 50, 417
Gilroy, Paul 45, 417
Girard, René 294, 417
Glissant, Édouard 40, 417
Green, André 160, 423
Greimas, A. J., 245, 254, 424
Guattari, Félix..... 31, 104, 209, 225, 273, 279,
294, 296, 299, 304, 373, 415
Guillaumin, Colette..... 12, 417
Guillebaud, Jean-Claude 12, 75, 417

K

Kearney, Richard 251, 252, 418
Kouakou, Jean-Marie 26, 55, 84, 165, 182, 418
Kourouma, Ahmadou..... 26, 106, 211, 411
Kristeva, Julia..... 176, 294, 418
Kundera, Milan 39, 40, 379, 418

L

Labrosse, Claudia 21, 425
Lacan, Jacques 53, 70, 75, 105, 106, 176, 178,
183, 189, 190, 192, 193, 199, 273, 349,
362, 363, 366, 367, 417, 418, 421
Lafontaine, Céline 19, 23, 24, 34, 418
Lalande, André..... 202, 424
Laplanche, Jean..... 139, 182, 183, 418
Laye, Camara 26, 222, 411

Le Breton, David..... 20, 22, 25, 45, 47, 418
 Le Brun, Annie..... 280, 299, 418
 Leclaire, Bertrand113, 421
 Levinas, Emmanuel 178, 205, 418
 Lipovestsky, Gilles.....101, 418
 Luchetti, Alberto..... 149, 151, 423

M

Mabanckou, Alain 11, 106, 154, 155, 411
 Maingueneau, Dominique..... 214, 216, 418
 Manet, Eduardo422
 Marcheix, Daniel.....22, 419
 Martin-Granel, Nicolas... 88, 89, 155, 176, 345, 410, 419
 Martuccelli, Danilo32, 413
 Marx, Karl 46, 105, 128, 146, 147, 200, 419
 Marzano, Michela 20, 149, 151, 158, 159, 160, 183, 219, 294, 419, 423, 424
 Matokot, Daniel.....79, 419
 Mauss, Marcel 23, 45, 265, 419
 Mayné, Gilles . 7, 153, 182, 216, 217, 218, 219, 220, 268, 276, 281, 354, 419
 Mbembe, Achille 8, 9, 14, 17, 18, 19, 24, 25, 26, 27, 40, 44, 46, 53, 73, 74, 93, 94, 96, 101, 134, 151, 167, 180, 209, 226, 229, 286, 315, 321, 322, 419, 425
 Melman, Charles 26, 27, 29, 35, 46, 47, 68, 98, 104, 105, 178, 230, 236, 291, 380, 419
 Merleau-Ponty, Maurice .. 15, 20, 22, 179, 202, 207, 208, 249, 314, 374, 375, 419
 Miano, Léonora.....10, 412, 415
 Mitterand, Henri 207, 209, 419
 Monga, Célestin..... 63, 101, 147, 148, 419
 Mongo-Mboussa, Boniface.. 57, 61, 62, 71, 78, 79, 143, 144, 244, 384, 419, 423, 425
 Moudileno, Lydie 16, 17, 19, 419
 Moura, Jean-Marc8, 419
 Mouralis, Bernard ... 13, 15, 38, 39, 47, 71, 420
 Mpoyi-Buatu..... 7, 70, 71, 411
 Muchembled, Robert ... 94, 111, 117, 127, 258, 266, 420

N

Nancy, Jean-Luc.....40, 420
 Ndoukou-Ndoukou, Urbain248, 424
 Ngal, Georges.....41, 420

Nganang, Patrice ... 38, 41, 166, 168, 195, 211, 420
 Ngandu Nkashama, Puis 10, 420
 Nietzsche, Friedrich 22, 212, 230, 231, 266, 300, 304, 319, 320, 321, 387, 420

O

Onfray, Michel..... 36, 420
 Orban, Jean-Pierre 83, 282, 424
 Ortigues, Marie-Cécile et Edmond..... 104, 106, 420
 Ouologuem, Yambo .9, 83, 125, 126, 127, 128, 411

P

Papillon, Joëlle 358, 420
 Paravy, Florence 209, 210, 222, 420
 Penel, Jean-Dominique..... 130, 132, 424
 Pépin, Jean-François 20, 414
 Picard, Michel 197, 420
 Platon 21, 193, 335, 420
 Plissart, Marie-Françoise 249, 415
 Polin, Raymond..... 335, 345, 420
 Pontalis, Jean-Bertrand 139, 182, 183, 418
 Poulin, Richard... 101, 152, 184, 218, 272, 287, 288, 420

Q

Quéran, Odile..... 25, 420
 Quignard, Pascal 171, 172, 197, 216, 421

R

Rambeau, Frédéric 113, 421
 Renombo, Robert Steeve 13, 421
 Resch, Yannick 51, 421
 Revel, Judith 12, 35, 43, 421
 Ricœur, Paul 231, 421
 Rodriguez-Antoniotti, Greta ... 15, 55, 177, 376, 410, 421
 Roudinesco, Élisabeth .. 42, 205, 263, 280, 421
 Roventa-Frumusani, Daniela 17, 424

S

Sade 27, 49, 55, 61, 72, 73, 74, 75, 76, 80, 81, 83, 97, 98, 100, 107, 125, 133, 136, 140, 141, 153, 156, 161, 162, 167, 170, 173, 182, 183, 189, 201, 204, 205, 219, 228, 234, 262, 263, 265, 266, 275, 277, 280, 281, 283, 284, 294, 299, 302, 320, 345, 355, 362, 369, 411, 413, 416, 417, 418
Sartre, Jean-Paul... 14, 36, 169, 170, 178, 179, 194, 220, 233, 372, 377, 381, 421
Sassine, Williams 11, 36, 71, 126, 127, 169, 412
Satra, Baguissoga71, 421
Sauverzac, Jean-François 53, 75, 349, 421
Simon, Agathe217, 425
Smith, Adam98, 421
Sollers, Philippe 202, 214, 252, 355, 421
Sony Labou Tansi 3, 11, 14, 15, 18, 19, 24, 25, 26, 28, 32, 33, 36, 37, 41, 42, 44, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 102, 115, 116, 119, 120, 121, 124, 130, 131, 132, 133, 134, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 175, 176, 177, 178, 182, 183, 184, 191, 192, 195, 196, 197, 201, 202, 203, 204, 206, 209, 210, 212, 216, 217, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 241, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 257, 258, 268, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 280, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 300, 301, 304, 306, 307, 308, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 371, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 385, 386, 387, 408, 410, 412, 415, 416, 417, 418, 419, 421, 423, 424, 425
Spinoza, Baruch28, 36, 421

T

T. Hall, Edward208, 421
Tati-Loutard, Jean-Baptiste207, 412
Tchak, Sami3, 7, 11, 18, 19, 24, 27, 28, 32, 33, 36, 37, 41, 42, 44, 48, 50, 51, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76,

77, 78, 81, 82, 83, 84, 85, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 99, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 112, 113, 115, 116, 118, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 133, 134, 139, 140, 141, 150, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 173, 174, 178, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 195, 196, 199, 200, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 216, 217, 221, 222, 229, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 243, 244, 247, 255, 258, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 276, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 304, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 333, 348, 349, 350, 352, 353, 356, 357, 358, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 369, 370, 371, 372, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 403, 410, 421, 425
Todorov, Tzvetan 28, 192, 193, 421
Tonda, Joseph ... 35, 46, 47, 65, 66, 67, 83, 87, 99, 100, 101, 102, 127, 137, 138, 139, 153, 154, 167, 177, 184, 190, 191, 195, 196, 198, 199, 201, 202, 203, 213, 221, 223, 231, 235, 273, 276, 278, 279, 286, 287, 295, 421
Trarieux, Denis..... 25, 420

V

Voilquin, Jean 31, 373, 412, 422

W

Watteyne, Nathalie..... 22, 419
Weil, Patrick 40, 422
Welzer-Lang, Daniel .34, 35, 37, 122, 124, 422
Westphal, Bertrand 209, 259, 422

Y

Yengo, Patrice 296, 425

Z

Zwang, Gérard 111, 128, 422

Žižek, Slavoj 242, 273, 275, 282, 293, 422

INDEX DES ŒUVRES DU CORPUS

A

Al Capone le Malien59, 410

E

Encre, sueur, salive et sang, Textes critiques
.....376, 410

F

Filles de Mexico..... 33, 58, 59, 60, 81, 92, 123,
133, 150, 187, 188, 212, 237, 309, 357, 410

H

Hermina ... 3, 33, 56, 57, 75, 77, 78, 80, 82, 84,
85, 86, 103, 109, 110, 112, 113, 115, 116,
121, 122, 123, 124, 127, 128, 150, 156,
157, 158, 161, 173, 180, 181, 185, 188,
199, 200, 208, 232, 233, 234, 235, 236,
237, 260, 261, 262, 276, 277, 278, 280,
281, 282, 283, 323, 324, 325, 326, 327,
328, 365, 369, 370, 410, 425

J

Je soussigné cardiaque..... 228, 333, 377, 410

L

La Couleur de l'écrivain205, 410

La Fête des masques 18, 181, 243, 410
La Parenthèse de sang..... 228, 333, 341, 410
La Prostitution à Cuba 241, 410, 422
La Sexualité féminine en Afrique . 95, 306, 317,
411

La Vie et demie.. 11, 33, 55, 62, 63, 65, 66, 67,
68, 69, 72, 79, 80, 94, 95, 96, 107, 109,
116, 119, 120, 130, 131, 141, 142, 144,
145, 146, 148, 165, 168, 175, 176, 196,
197, 210, 224, 225, 248, 253, 270, 274,
288, 290, 297, 329, 331, 335, 336, 337,
342, 410, 423, 424

Le Paradis des chiots... 78, 106, 163, 164, 189,
200, 238, 284, 363, 410

Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez . 3, 64, 130,
176, 291, 297, 346, 410

Les Yeux du volcan..... 227, 344, 410

M

Machin la hernie..... 176, 177, 337, 410

P

Place des fêtes .. 11, 33, 62, 71, 72, 73, 74, 82,
89, 90, 91, 96, 97, 102, 103, 104, 105, 107,
108, 109, 110, 112, 113, 117, 118, 126,
129, 160, 162, 174, 175, 208, 235, 243,
244, 259, 263, 264, 265, 266, 267, 281,
284, 312, 313, 315, 316, 318, 319, 320,
322, 353, 356, 358, 359, 360, 362, 363,
364, 366, 410, 425

V

Vers au vinaigre 89, 377, 410

INDEX DES NOTIONS

A

Actant. 150, 222, 237, 259, 265, 302, 353, 367,
372, 374, 375, 380, 382, 384, 390, 391,
402, 408

Afrique ... 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18,
19, 26, 33, 37, 38, 39, 44, 45, 46, 47, 56,
58, 61, 62, 63, 70, 71, 74, 95, 99, 101, 125,
143, 144, 146, 148, 177, 180, 186, 187,
195, 201, 207, 209, 210, 221, 223, 229,
230, 231, 244, 264, 285, 306, 315, 317,
318, 360, 361, 366, 368, 377, 378, 384, 408,
410, 411, 412, 413, 414, 416, 419, 420,
421, 422

Agentivité 87, 99, 109, 129, 138, 146, 184, 187,
188, 189, 190, 212, 213, 221, 237, 279,
295, 328, 345, 358, 374, 390, 394, 409

Altérité 13, 14, 19, 39, 41, 47, 49, 71, 109, 124,
159, 161, 165, 169, 178, 192, 252, 265,
289, 314, 315, 318, 324, 326, 380, 420

Amour 20, 31, 58, 64, 69, 75, 76, 77, 78, 82,
86, 94, 104, 109, 111, 112, 117, 119, 122,
123, 124, 125, 131, 132, 134, 135, 148,
152, 156, 159, 168, 169, 170, 176, 177,
178, 185, 187, 188, 191, 192, 195, 205,
237, 241, 259, 263, 265, 280, 281, 317,
327, 328, 342, 346, 378, 388, 393, 402

Animalité 164, 284, 346, 379

Aphrodisia 32, 35, 63, 148, 307, 341, 346, 360,
369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 378,
380, 381, 383, 387, 389, 391, 392, 393, 408

Art 9, 11, 12, 15, 28, 31, 33, 35, 38, 39, 40, 43,
59, 85, 112, 121, 124, 143, 148, 154, 186,
210, 219, 248, 270, 333, 338, 339, 345,
346, 353, 358, 377, 379, 385, 413, 414

Automate sexuel 61, 259

Autonomie 8, 58, 164, 172, 173, 176, 248, 249,
314, 317, 328, 345, 363, 365, 366

Autrui ... 14, 118, 136, 138, 139, 141, 160, 166,
168, 169, 170, 173, 178, 179, 186, 205,
283, 310, 381

B

Bas corporel..... 7, 21, 55, 58, 84, 92, 128, 144,
150, 151, 155, 233, 237, 344, 360, 361, 367

Bestial 165, 180, 238, 278, 284

Biocitoyenneté . 28, 34, 35, 36, 43, 48, 55, 205,
371, 387

Biopouvoir 23, 37, 76, 172, 175, 219, 239, 240,
271, 286, 300, 321, 349, 351, 363

C

Cannibale... 135, 152, 153, 156, 160, 162, 163,
290, 292

Capitalisme 23, 46, 96, 97, 101, 151, 168, 172,
184, 186, 190, 218, 222, 223, 230, 231,
238, 239, 240, 296, 315, 319, 321, 330,
377, 390, 408

Chair. 11, 14, 15, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 28, 31,
37, 42, 45, 48, 50, 54, 55, 56, 57, 58, 60,
61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72,
73, 74, 75, 77, 81, 83, 84, 87, 88, 89, 90,
93, 95, 98, 102, 106, 108, 110, 115, 118,
119, 120, 121, 123, 125, 130, 131, 134,
135, 136, 137, 138, 145, 146, 147, 157,
159, 160, 162, 163, 164, 165, 169, 170,
179, 180, 181, 184, 187, 188, 189, 191,
193, 197, 198, 199, 204, 205, 214, 218,
220, 221, 223, 228, 233, 234, 237, 238,
250, 251, 252, 254, 258, 259, 263, 264,
266, 271, 273, 274, 275, 279, 280, 281,
282, 283, 286, 288, 289, 290, 291, 292,
293, 294, 295, 296, 297, 298, 307, 308,
309, 313, 314, 315, 319, 321, 323, 324,
325, 327, 328, 329, 330, 331, 335, 336,
337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344,
345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 358,
360, 362, 363, 364, 368, 369, 370, 373,
374, 375, 379, 380, 381, 382, 383, 385,
393, 402, 403, 414

Chose... 12, 20, 21, 22, 41, 51, 53, 62, 89, 105,
127, 128, 130, 132, 143, 148, 151, 159,
165, 173, 175, 176, 177, 178, 181, 183,
185, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 201,
203, 216, 219, 225, 232, 233, 249, 250,
254, 266, 283, 284, 286, 293, 294, 297,
312, 325, 331, 343, 346, 361, 387, 417

Cité... 25, 28, 29, 30, 31, 35, 48, 53, 60, 82, 89,
105, 110, 124, 149, 171, 199, 205, 208,
212, 221, 223, 226, 228, 231, 232, 233,
234, 255, 256, 261, 266, 268, 271, 284,
285, 293, 296, 298, 310, 318, 325, 335,
338, 339, 343, 345, 356, 359, 370, 371,
379, 402

Citoyenneté 9, 25, 26, 27, 32, 34, 36, 246, 264, 300, 307, 333, 372, 379

Civilisation.... 15, 153, 166, 190, 192, 204, 264, 377

Connaissance.... 12, 21, 22, 32, 35, 59, 60, 63, 70, 120, 123, 125, 191, 210, 317, 320, 348, 349, 350, 353, 354, 358, 359, 361, 368, 371, 373, 382, 384, 385, 413

Conscience..... 9, 29, 44, 45, 51, 99, 150, 153, 169, 174, 204, 205, 207, 208, 211, 212, 222, 225, 237, 249, 250, 251, 252, 254, 256, 258, 264, 270, 285, 287, 289, 293, 299, 300, 302, 305, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 318, 320, 327, 328, 329, 330, 332, 333, 336, 337, 342, 343, 349, 351, 354, 355, 356, 357, 358, 363, 367, 368, 370, 378, 381, 382, 383, 417

Consommation... 21, 23, 46, 47, 58, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 78, 84, 87, 94, 95, 97, 102, 108, 114, 116, 127, 128, 130, 132, 134, 138, 146, 147, 148, 186, 191, 199, 216, 218, 219, 223, 224, 227, 228, 230, 234, 235, 244, 253, 270, 271, 275, 286, 291, 292, 293, 295, 305, 307, 308, 309, 310, 311, 319, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 337, 349, 350, 351, 352, 368, 369, 370, 372, 374, 380, 388, 389, 390, 393, 403, 409, 413

Consomériste..... 270, 271, 379, 390

Contemporain .. 21, 38, 39, 101, 137, 153, 186, 195, 209, 221, 222, 227, 230, 265, 291, 307, 310, 349, 372, 418, 420, 425

Copuler . 90, 117, 276, 283, 335, 340, 344, 347

Corporéité.... 9, 14, 16, 25, 178, 227, 249, 253, 261, 311, 320, 321, 323, 324, 325, 329, 330, 331, 332, 337, 345, 351, 357, 365, 367, 373, 374

Corporel 12, 23, 25, 29, 52, 55, 66, 78, 79, 143, 144, 146, 157, 190, 195, 201, 202, 203, 244, 250, 253, 254, 256, 266, 274, 275, 276, 298, 304, 321, 326, 327, 332, 337, 347, 348, 350, 369, 383, 424

Corps 3, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 41, 42, 45, 47, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 60, 61, 62, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 97, 98, 99, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 114, 118, 119, 120, 121, 123, 125, 127, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 212, 213, 214, 216, 217, 219, 221, 223, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 298, 299, 300, 301, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 314, 315, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 355, 356, 357, 358, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 374, 376, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 387, 388, 389, 393, 394, 402, 409, 412, 414, 415, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425

Corps global 27, 327, 389

Corps-objet 191, 314, 322

Corps-sexe 35, 66, 67, 99, 119, 135, 138, 139, 146, 147, 148, 160, 161, 162, 165, 167, 168, 170, 171, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 183, 184, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 212, 213, 214, 216, 221, 226, 228, 230, 232, 234, 235, 236, 238, 241, 246, 250, 251, 252, 253, 258, 259, 261, 265, 273, 277, 278, 279, 280, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 295, 296, 298, 299, 308, 310, 311, 314, 315, 319, 321, 323, 325, 330, 332, 335, 336, 337, 339, 342, 343, 350, 357, 363, 384, 393, 394, 409

Corps-sujet 314

Culture . 8, 9, 10, 13, 14, 15, 17, 20, 22, 28, 32, 35, 40, 46, 47, 48, 55, 79, 82, 83, 98, 99, 101, 102, 104, 106, 114, 115, 121, 122, 124, 144, 152, 180, 186, 196, 214, 218, 219, 222, 223, 230, 234, 238, 248, 254, 262, 289, 304, 306, 313, 315, 316, 319, 320, 324, 326, 329, 350, 371, 373, 379, 387, 389, 390, 391, 408, 413, 414, 417, 418

Culture de soi 9, 28, 32, 46, 99, 214, 371, 408
Cunnilinctus 72, 117, 126, 128, 181

D

Démésure 11, 12, 16, 26, 28, 30, 36, 46, 48, 50, 56, 68, 84, 98, 103, 153, 154, 235, 244, 258, 261, 286, 298, 301, 310, 333, 372, 388, 390, 391
Désir 10, 19, 20, 23, 26, 27, 30, 33, 42, 43, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 69, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 83, 84, 87, 88, 90, 91, 93, 95, 98, 104, 106, 115, 117, 118, 119, 121, 122, 134, 137, 138, 140, 153, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 178, 183, 184, 187, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 200, 203, 204, 205, 218, 219, 223, 226, 227, 234, 237, 238, 239, 240, 245, 249, 250, 253, 254, 255, 256, 258, 263, 265, 268, 271, 273, 274, 275, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 287, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 302, 305, 306, 307, 325, 326, 327, 328, 337, 339, 341, 348, 349, 350, 351, 355, 357, 358, 364, 367, 373, 374, 375, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 392, 393, 402, 403, 412, 414, 415, 416, 417, 419, 423
Déterritorialisation..... 211, 280, 296, 298, 299, 321, 359
Diégétique.. 11, 14, 28, 41, 52, 70, 93, 97, 156, 168, 188, 199, 235, 238, 244, 252, 270, 276, 284, 291, 302, 312, 320, 326, 328, 329, 334, 362, 372, 382
Discours... 9, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 28, 39, 40, 41, 46, 51, 61, 62, 71, 78, 83, 91, 92, 104, 106, 111, 113, 121, 133, 143, 151, 157, 171, 172, 174, 175, 194, 206, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 226, 230, 240, 260, 267, 269, 277, 281, 285, 304, 315, 316, 317, 318, 319, 326, 329, 350, 352, 354, 355, 356, 358, 359, 360, 362, 364, 367, 369, 370, 380, 385, 414, 416, 418
Dispositif 25, 32, 34, 37, 46, 64, 76, 95, 96, 107, 114, 133, 146, 154, 172, 195, 198, 219, 220, 221, 228, 229, 231, 232, 234, 235, 238, 241, 245, 246, 251, 255, 259, 279, 289, 290, 294, 295, 316, 319, 390, 412

Dystopie 229, 270, 288, 292, 335, 401

E

Éblouissement 137, 193, 201, 204, 288, 295
Éjaculer 109, 110, 118
Engageant..... 111, 248, 297
Épistémè 12, 31, 32, 154, 172, 194, 195
Érotisme..... 7, 10, 26, 121, 136, 153, 182, 216, 217, 218, 219, 268, 276, 281, 282, 289, 354, 419
Érotomane postcolonial 302, 304, 305, 306, 333, 372, 390, 391, 408
Esclave 30, 31, 54, 173, 179, 334, 339
Espace7, 18, 23, 25, 42, 44, 47, 57, 61, 78, 97, 102, 122, 130, 153, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 272, 273, 274, 275, 276, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 290, 293, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 304, 308, 323, 359, 403, 417, 422
Excès26, 28, 30, 36, 42, 48, 57, 62, 63, 64, 65, 67, 70, 72, 74, 80, 86, 88, 115, 134, 136, 137, 153, 154, 159, 160, 164, 181, 189, 193, 205, 213, 214, 221, 226, 233, 240, 243, 245, 247, 250, 252, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 266, 267, 268, 280, 281, 285, 294, 295, 330, 332, 334, 341, 346, 348, 350, 351, 355, 357, 365, 374, 381, 383, 391, 402
Excitation 52, 54, 62, 83, 97, 123, 165, 176, 183, 219, 237, 239, 241, 245, 282, 300, 383, 391, 393
Exhibition ... 10, 27, 37, 98, 213, 216, 220, 221, 230, 234, 268, 279, 280, 283, 284, 285, 287, 295, 298, 311, 353, 378
Expérience3, 11, 12, 21, 22, 28, 32, 38, 41, 46, 47, 48, 51, 52, 55, 57, 60, 70, 71, 72, 73, 74, 88, 90, 101, 107, 109, 116, 117, 118, 121, 124, 125, 126, 129, 132, 135, 138, 142, 153, 156, 162, 163, 181, 190, 192, 197, 200, 202, 203, 208, 214, 220, 235, 239, 241, 249, 251, 252, 258, 259, 264, 274, 279, 281, 283, 289, 291, 300, 301, 303, 307, 309, 324, 326, 329, 330, 342, 343, 344, 348, 349, 350, 352, 355, 356,

357, 360, 367, 368, 369, 370, 371, 372,
374, 375, 380, 381, 382, 383, 384, 385,
386, 393, 402, 421
Expérimentation 32, 49, 72, 135, 136, 138, 174,
207, 221, 270, 298, 320, 322, 329, 348,
389, 392
Extase 81, 92, 116, 322
Extrême sexe 136, 138, 204

F

Fantasme... 75, 84, 92, 96, 113, 115, 121, 122,
123, 159, 160, 163, 164, 173, 175, 176,
177, 181, 275, 290, 315, 317, 321, 351
Femme... 17, 31, 37, 52, 56, 58, 59, 60, 61, 69,
72, 73, 78, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 94, 96,
97, 101, 103, 105, 108, 110, 111, 113, 114,
116, 118, 119, 120, 122, 126, 127, 128,
129, 130, 131, 132, 133, 134, 146, 147,
148, 149, 150, 152, 154, 156, 158, 159,
161, 163, 165, 166, 169, 170, 171, 172,
173, 174, 175, 176, 177, 181, 185, 187,
188, 189, 190, 191, 195, 197, 198, 199,
200, 201, 202, 203, 226, 227, 232, 233,
250, 260, 261, 272, 277, 280, 283, 284,
291, 292, 293, 294, 297, 298, 309, 313,
316, 318, 319, 320, 322, 323, 324, 325,
332, 337, 340, 344, 346, 354, 356, 357,
358, 359, 360, 362, 363, 364, 365, 366,
367, 368, 369, 370, 425
Fête.. 3, 81, 105, 138, 139, 163, 197, 235, 239,
240, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264,
265, 266, 267, 268, 270, 272, 282, 312,
369, 403
Francophone.... 7, 9, 10, 12, 13, 15, 17, 19, 26,
33, 38, 40, 79, 83, 209, 222, 231, 414, 416,
417, 420, 423, 424, 425

G

Génital 77, 91, 93, 95, 103, 116, 128, 130, 134,
139, 155, 317
Globalisation.... 8, 19, 24, 44, 97, 99, 101, 177,
190, 196, 209, 222, 223, 230, 271, 296,
305, 321, 377, 388, 389, 412
Gouvernance de soi 35, 36, 42, 153, 249, 299,
300, 301, 305, 306, 307, 329, 332, 333,
335, 338, 339, 348, 352, 370, 371, 373

Grotesque sexuel. 44, 154, 265, 295, 306, 382,
388, 389, 390, 403, 408

H

Habitus 9, 15, 45, 66, 68, 69, 134, 255, 291
Hédoniste... 28, 29, 36, 60, 71, 75, 83, 89, 108,
118, 126, 135, 168, 177, 186, 235, 243,
252, 261, 262, 263, 270, 271, 320, 327,
353, 356, 358, 359, 362, 366, 390
Hétérogène 7, 18, 81, 183, 219, 220, 234, 237,
243, 246, 261, 264, 265, 276, 278, 281,
298, 302, 353, 359, 362, 369, 370, 382,
386, 402, 403
Hétérosexuel 241
Hétérotopie 235, 236, 237, 238, 240, 245, 246,
247, 248, 250, 258, 259, 260, 267, 268,
271, 272, 273, 276, 279
Homme .. 10, 14, 20, 21, 22, 23, 29, 30, 34, 37,
38, 40, 45, 54, 58, 61, 64, 65, 67, 69, 70,
75, 77, 84, 85, 88, 95, 96, 97, 99, 101, 103,
105, 107, 108, 110, 111, 113, 114, 116,
120, 121, 127, 128, 131, 132, 133, 143,
145, 150, 152, 156, 158, 162, 163, 165,
166, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174,
175, 186, 187, 189, 190, 195, 196, 197,
199, 200, 201, 202, 203, 211, 230, 231,
237, 239, 241, 244, 245, 248, 260, 261,
263, 269, 275, 278, 280, 283, 284, 287,
290, 291, 292, 297, 300, 306, 310, 317,
327, 330, 331, 332, 333, 336, 338, 339,
340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347,
353, 354, 355, 359, 361, 363, 370, 376,
378, 379, 383, 412, 414, 417, 423
Homogène ... 81, 178, 183, 219, 237, 246, 251,
253, 254, 255, 259, 264, 265, 266, 268,
276, 277, 278, 280, 281, 283, 302, 321,
348, 349, 350, 351, 352, 353, 357, 359,
360, 367, 369, 380, 402, 403
Hybridité 44, 155, 250, 274, 276, 293, 297

I

Image ... 26, 47, 56, 86, 95, 103, 116, 120, 121,
125, 135, 144, 147, 188, 191, 193, 196,
198, 199, 202, 207, 228, 249, 250, 252,
258, 260, 269, 270, 277, 282, 285, 292,
294, 296, 298, 303, 310, 318, 319, 320,
321, 323, 324, 326, 332, 334, 342, 343,

347, 350, 356, 361, 362, 363, 365, 366,
368, 375, 391, 401, 403, 408

Imaginaire 8, 11, 13, 17, 19, 24, 26, 28, 29, 35,
36, 42, 44, 45, 47, 48, 50, 55, 57, 58, 59,
63, 64, 65, 66, 70, 71, 73, 74, 75, 78, 83,
84, 85, 87, 89, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98,
99, 100, 102, 107, 110, 112, 113, 114, 115,
119, 123, 130, 131, 133, 134, 135, 140,
142, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 151,
153, 154, 162, 163, 164, 165, 169, 171,
173, 177, 180, 182, 184, 188, 190, 191,
194, 195, 196, 197, 199, 201, 202, 203,
205, 209, 212, 213, 214, 216, 217, 220,
221, 222, 225, 226, 228, 231, 233, 234,
235, 238, 244, 253, 257, 259, 262, 264,
273, 274, 276, 279, 280, 281, 284, 287,
289, 291, 295, 296, 299, 304, 305, 308,
311, 314, 315, 316, 318, 319, 321, 322,
324, 325, 326, 330, 333, 338, 345, 346,
351, 355, 359, 362, 364, 378, 388, 389,
390, 393, 401, 402, 408, 416, 421

Impérialisme 14, 46, 99, 100, 102, 153, 154,
175, 196

Individus. 12, 27, 29, 30, 32, 34, 35, 36, 44, 45,
47, 49, 54, 98, 100, 103, 104, 118, 124,
125, 137, 138, 139, 153, 172, 173, 176,
179, 181, 183, 185, 186, 187, 188, 189,
191, 193, 195, 201, 203, 204, 208, 223,
227, 230, 231, 232, 237, 249, 252, 253,
256, 258, 259, 264, 265, 266, 269, 271, 272,
275, 281, 285, 292, 294, 300, 303, 304,
305, 306, 307, 310, 319, 320, 323, 331,
332, 333, 334, 336, 337, 338, 339, 340,
341, 342, 345, 346, 347, 348, 349, 350,
351, 353, 355, 358, 360, 361, 365, 366,
367, 368, 369, 370, 372, 373, 374, 375,
376, 379, 382, 385, 390, 391, 408

Intempérance 28, 29, 31, 32, 36, 41, 42, 48, 50,
51, 52, 55, 58, 59, 62, 68, 70, 72, 73, 75,
84, 108, 119, 123, 124, 132, 135, 137, 139,
151, 166, 175, 178, 183, 184, 185, 188,
192, 195, 202, 203, 205, 212, 221, 225,
229, 230, 231, 238, 249, 250, 251, 253,
255, 257, 259, 275, 279, 291, 296, 297,
299, 300, 301, 306, 308, 311, 314, 315,
321, 324, 330, 332, 333, 336, 338, 339,
340, 348, 349, 352, 359, 370, 371, 372,
373, 376, 379, 383, 385, 388, 389, 390

Intime 11, 18, 56, 57, 75, 91, 92, 118, 119, 121,
149, 153, 180, 187, 219, 241, 279, 280,
281, 282, 283, 287, 288, 289, 290, 298,
313, 315, 318, 319, 320, 322, 325, 327,
328, 329, 331, 350, 351, 352, 353, 355,

356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363,
364, 365, 367, 368, 370, 371, 402, 415,
423, 424

J

Jouissance . 7, 9, 11, 17, 19, 20, 23, 25, 26, 27,
28, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 42, 48, 49,
53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 65, 66,
67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 83,
91, 92, 93, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102,
104, 106, 107, 108, 110, 114, 116, 117,
118, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 127,
128, 130, 131, 134, 135, 136, 137, 138,
139, 140, 146, 148, 151, 152, 153, 156,
157, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 166,
167, 168, 169, 170, 171, 173, 176, 177,
178, 181, 183, 187, 189, 190, 191, 192,
193, 194, 195, 196, 199, 200, 201, 203,
204, 206, 214, 219, 221, 226, 227, 228,
230, 231, 232, 235, 236, 241, 245, 246,
252, 255, 260, 261, 262, 263, 265, 266,
270, 271, 272, 273, 277, 281, 283, 284,
288, 289, 291, 292, 295, 298, 306, 307,
308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315,
319, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327,
328, 330, 337, 346, 349, 351, 356, 360,
362, 365, 367, 370, 371, 374, 375, 376,
377, 380, 381, 383, 384, 385, 389, 390,
391, 393, 394, 401, 402, 403, 408

L

Langage 9, 12, 39, 41, 51, 61, 92, 98, 141, 146,
153, 158, 189, 191, 209, 214, 220, 241,
245, 254, 260, 265, 277, 294, 299, 312,
340, 344, 345, 350, 351, 352, 354, 355,
356, 357, 358, 362, 363, 364, 366, 367,
368, 370, 386, 417, 418, 424

Libéralisme..... 46, 98, 100, 101, 102, 124, 130,
135, 139, 148, 153, 154, 165, 167, 186,
228, 262, 287, 296, 308, 319, 321, 352,
389, 390

Libéralisme sexuel postcolonial 98, 100, 101,
102, 124, 135, 139, 148, 153, 165, 167,
228, 262, 287, 296, 308, 319, 321, 352,
389, 390

Liberté .. 9, 12, 17, 28, 36, 48, 71, 90, 124, 127,
164, 167, 168, 169, 177, 185, 204, 210,

227, 230, 239, 240, 241, 244, 246, 258,
279, 307, 308, 325, 326, 339, 341, 360,
378, 408

Libidinal.... 7, 56, 123, 182, 183, 188, 201, 204,
232, 238, 239, 280, 281, 283, 287, 307,
308, 309, 314, 343, 345, 352, 380, 408

Licence 30, 75, 80, 100, 102, 204, 222, 296

Lieu 9, 12, 14, 17, 18, 20, 21, 28, 34, 44, 59,
60, 77, 78, 79, 91, 94, 96, 100, 104, 124,
133, 135, 136, 141, 179, 180, 187, 192,
203, 206, 207, 208, 211, 214, 216, 222,
223, 224, 225, 226, 228, 229, 231, 233,
235, 236, 237, 241, 242, 243, 249, 250,
253, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 263,
264, 265, 266, 268, 270, 271, 272, 273,
275, 276, 278, 280, 281, 282, 286, 287,
288, 290, 295, 296, 298, 299, 300, 304,
306, 312, 315, 318, 324, 332, 335, 338,
340, 342, 344, 347, 349, 355, 357, 358,
359, 361, 367, 371, 376, 378, 382, 390,
401, 402, 407

Limite ... 48, 104, 121, 136, 152, 163, 189, 192,
198, 224, 235, 244, 253, 260, 267, 280,
284, 291, 293, 294, 296, 297, 299, 300,
349, 367, 371, 372, 373, 380, 381, 382,
383, 384, 385

M

Métaphysique 138, 142, 143, 144, 146, 147,
149, 172, 179, 208, 210, 224, 266, 333,
375, 379, 417

Mondialisation.. 40, 46, 99, 101, 221, 295, 390,
408

Mort.... 7, 14, 20, 21, 22, 24, 34, 44, 52, 66, 69,
71, 84, 86, 92, 100, 103, 104, 105, 106,
113, 117, 136, 137, 141, 143, 145, 153,
154, 162, 163, 165, 168, 171, 176, 188,
190, 195, 197, 201, 202, 204, 207, 226,
232, 244, 247, 249, 260, 265, 268, 273,
274, 282, 297, 303, 316, 318, 323, 324,
331, 335, 342, 343, 346, 349, 351, 375,
376, 378, 381, 383, 384, 401, 412, 413,
420, 421, 425

Mythe 13, 21, 28, 82, 95, 96, 97, 102, 122, 153,
183, 204, 229, 230, 231, 236, 308, 310,
314, 318, 321, 322, 325, 332, 352, 360,
361, 371, 376, 385, 390

N

Nature 10, 21, 26, 27, 29, 30, 31, 35, 42, 60,
66, 83, 95, 96, 102, 103, 111, 114, 115,
116, 129, 133, 153, 154, 161, 163, 165,
169, 171, 173, 174, 178, 180, 184, 187,
194, 198, 199, 201, 202, 205, 212, 221,
224, 225, 234, 237, 240, 255, 261, 265,
266, 269, 270, 271, 273, 275, 280, 281, 290,
293, 295, 297, 307, 316, 335, 336, 337,
344, 345, 358, 361, 374, 375, 382, 383,
384, 385, 387, 401

Néolibéral... 23, 29, 46, 97, 151, 168, 218, 222,
231, 294, 296, 319, 390, 408

Névrotique.... 12, 315, 350, 351, 352, 355, 356,
357, 360, 366

Nudité... 7, 9, 10, 18, 53, 83, 84, 85, 86, 87, 88,
89, 90, 91, 92, 104, 106, 114, 123, 131,
155, 178, 198, 220, 221, 233, 235, 238,
265, 268, 274, 281, 282, 284, 286, 287,
288, 289, 290, 291, 295, 311, 349, 350,
356, 357, 358, 368, 402

O

Obscène..... 10, 16, 37, 42, 46, 65, 67, 74, 97,
106, 146, 151, 153, 179, 182, 206, 212,
213, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 221,
223, 226, 228, 229, 231, 232, 233, 234,
235, 236, 237, 238, 241, 243, 245, 246,
251, 255, 258, 259, 260, 263, 265, 268,
272, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 281,
282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289,
291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298,
307, 308, 311, 313, 314, 320, 321, 322,
323, 326, 328, 329, 330, 331, 333, 336,
340, 342, 349, 350, 351, 352, 353, 354,
359, 360, 361, 363, 364, 365, 366, 367,
368, 369, 371, 380, 401, 402, 419, 425

Odeur 60, 78, 119, 129, 130, 131, 132, 133,
134, 166, 175, 180, 181, 236, 237, 238,
297, 335

Ontologie..... 307, 320, 334, 346, 375, 383

Orgasme 62, 73, 90, 91, 94, 110, 114, 115,
119, 120, 121, 122, 125, 126, 127, 132,
134, 152, 153, 156, 158, 159, 162, 163,
170, 235, 284, 285, 364

Orgie 26, 75, 78, 80, 81, 83, 107, 416

P

- Passion..... 54, 60, 82, 85, 100, 125, 132, 164,
 183, 197, 204, 234, 277, 281, 286, 330,
 358, 365, 367, 368
- Patriarcal..... 17, 36, 37, 95, 96, 133, 171, 241,
 246, 268, 281, 315, 319, 364, 402
- Performance .. 78, 80, 121, 139, 141, 148, 151,
 152, 154, 155, 157, 158, 211, 321
- Personnage . 13, 15, 18, 23, 24, 25, 26, 31, 41,
 42, 49, 50, 51, 52, 54, 56, 57, 62, 66, 67,
 68, 70, 71, 72, 74, 78, 79, 80, 82, 83, 87,
 89, 90, 91, 92, 94, 96, 102, 103, 109, 110,
 111, 112, 113, 116, 117, 118, 119, 122,
 125, 126, 128, 129, 130, 132, 133, 137,
 138, 142, 145, 151, 154, 155, 160, 164,
 165, 166, 173, 174, 176, 179, 182, 184,
 185, 187, 189, 193, 197, 198, 200, 205,
 207, 212, 214, 221, 222, 229, 231, 237,
 238, 240, 242, 244, 246, 248, 249, 250,
 252, 253, 254, 256, 257, 258, 261, 262,
 263, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 271,
 272, 275, 282, 290, 297, 302, 303, 304,
 305, 306, 309, 310, 311, 312, 313, 314,
 315, 316, 318, 319, 320, 322, 324, 328,
 329, 330, 331, 333, 334, 339, 340, 341,
 342, 343, 344, 345, 347, 348, 352, 353,
 356, 358, 359, 360, 363, 365, 366, 370,
 372, 373, 391, 421, 423
- Pervers 31, 42, 60, 61, 72, 90, 99, 106, 137,
 140, 160, 162, 165, 218, 235, 243, 259,
 355, 356, 421
- Phallocratique..... 9, 10, 36, 71, 111, 172, 174,
 180, 194, 195, 198, 203, 315, 316, 317, 318
- Phallus . 74, 77, 92, 93, 96, 101, 112, 113, 114,
 115, 116, 128, 148, 201, 277, 290
- Plaisir 10, 12, 23, 28, 32, 36, 40, 44, 49, 50, 52,
 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 68, 70,
 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82,
 83, 84, 86, 87, 88, 90, 93, 94, 98, 109, 110,
 111, 112, 116, 117, 118, 119, 120, 121,
 122, 123, 124, 125, 126, 128, 135, 136,
 137, 138, 139, 140, 141, 148, 149, 152,
 153, 154, 156, 157, 159, 160, 161, 162,
 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170,
 171, 180, 181, 185, 191, 198, 200, 214,
 227, 230, 233, 234, 235, 236, 252, 260,
 261, 263, 280, 281, 283, 293, 302, 308,
 311, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 325,
 328, 329, 342, 352, 370, 380, 384, 387,
 390, 393, 402, 412, 415, 416, 417, 420, 423
- Poétique... 7, 17, 18, 28, 33, 41, 42, 48, 50, 51,
 55, 58, 61, 68, 73, 79, 81, 84, 115, 132,
 135, 150, 151, 177, 209, 214, 222, 230,
 236, 238, 248, 249, 267, 275, 285, 290,
 294, 296, 298, 300, 301, 306, 307, 311,
 328, 329, 332, 337, 338, 345, 346, 347,
 348, 349, 352, 359, 370, 371, 375, 376, 378,
 379, 382, 383, 385, 387, 403, 416, 418
- Pornographie ... 7, 26, 27, 61, 98, 99, 101, 107,
 152, 153, 155, 184, 218, 219, 287, 294,
 415, 420
- Postcolonie 8, 9, 10, 12, 17, 18, 19, 25, 26, 27,
 28, 32, 35, 42, 43, 44, 46, 47, 53, 65, 66,
 67, 78, 83, 87, 93, 94, 96, 98, 99, 100, 101,
 102, 106, 127, 130, 135, 137, 138, 139,
 146, 147, 148, 151, 152, 153, 154, 167,
 177, 184, 190, 191, 195, 196, 198, 199,
 202, 203, 209, 213, 221, 222, 226, 228,
 229, 231, 235, 262, 273, 276, 278, 279,
 286, 287, 288, 295, 296, 301, 307, 308,
 312, 315, 316, 317, 319, 321, 330, 332,
 338, 349, 351, 352, 362, 369, 388, 389,
 390, 408, 409, 419, 421
- Potentat..... 26, 53, 78, 93, 94, 167, 287
- Poupée sexuelle 162, 322, 337
- Pouvoir 9, 10, 14, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 28,
 29, 34, 36, 53, 54, 76, 79, 81, 87, 89, 93,
 95, 101, 106, 113, 117, 118, 120, 126, 128,
 129, 131, 146, 151, 162, 166, 168, 171,
 172, 173, 180, 181, 183, 187, 188, 190,
 192, 193, 194, 196, 198, 199, 200, 201,
 202, 203, 204, 211, 220, 226, 229, 232,
 233, 239, 243, 259, 267, 270, 271, 272,
 276, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 295,
 298, 299, 300, 307, 315, 317, 318, 329,
 330, 332, 335, 337, 340, 344, 345, 350,
 351, 358, 360, 365, 366, 370, 373, 375,
 376, 380, 385, 402, 421, 422
- Profaner 232, 282, 361, 364
- Protagoniste 68, 70, 72, 93, 278, 343
- Psychotique 12, 360, 366, 368
- Puissance 24, 92, 96, 100, 105, 108, 114, 131,
 137, 149, 153, 165, 167, 168, 169, 174,
 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 198,
 201, 203, 204, 213, 219, 220, 221, 226,
 234, 248, 251, 258, 261, 262, 263, 265,
 266, 275, 276, 286, 287, 288, 290, 292,
 304, 309, 313, 315, 318, 322, 326, 330,
 348, 349, 355, 369, 373, 379, 380, 384
- Pulsion 42, 47, 54, 67, 104, 106, 135, 152, 159,
 172, 263, 283, 291, 292, 296, 356, 393, 401

R

Raison.... 12, 17, 19, 20, 21, 29, 30, 31, 40, 44, 45, 54, 55, 57, 64, 68, 75, 81, 82, 86, 94, 98, 101, 102, 106, 111, 113, 116, 117, 123, 124, 125, 130, 132, 134, 135, 141, 147, 148, 153, 157, 160, 162, 168, 169, 172, 173, 178, 185, 191, 192, 193, 194, 201, 205, 208, 209, 210, 212, 218, 223, 224, 226, 231, 236, 239, 240, 244, 249, 250, 253, 254, 255, 262, 263, 265, 269, 270, 274, 282, 287, 288, 293, 295, 302, 303, 305, 306, 307, 308, 313, 316, 320, 321, 322, 323, 326, 327, 333, 336, 338, 339, 340, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 349, 350, 352, 353, 355, 363, 364, 367, 370, 372, 373, 374, 375, 377, 378, 379, 381, 382, 384, 388, 390, 408, 419

Rapport au corps 8, 32, 33, 181, 202, 227, 299, 301, 302, 346, 348, 369

Réel 28, 33, 40, 46, 47, 51, 59, 83, 85, 102, 137, 138, 151, 153, 155, 190, 194, 204, 205, 214, 228, 231, 242, 245, 250, 251, 252, 253, 259, 262, 264, 266, 268, 271, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 286, 290, 293, 295, 298, 299, 311, 316, 351, 354, 374, 407, 417

Reterritorialisation..... 211, 225, 280, 298, 299, 321, 324, 352, 359, 365, 403

S

Sadisme 49, 126, 135, 139, 140, 141, 149, 154, 158, 160, 161, 162, 163, 166, 167, 169, 170, 173, 175, 176, 179, 182, 184, 187, 188, 189, 190, 192, 200, 365, 422

Sadomasochisme 158, 174, 187

Sang 15, 56, 67, 113, 115, 116, 120, 138, 146, 163, 164, 166, 171, 177, 181, 197, 198, 228, 266, 292, 297, 328, 333, 341, 376, 377, 410

Scatologique 115, 116, 155

Sécrétion 181

Séduction..... 47, 193, 194, 195, 198, 200, 201, 203, 204, 213, 225, 226, 236, 243, 244, 252, 276, 283, 295, 322, 324, 325, 339, 340, 413

Sensorialité .. 22, 26, 27, 31, 42, 43, 55, 57, 66, 68, 88, 117, 125, 128, 168, 191, 236, 240, 253, 256, 261, 262, 271, 283, 286, 288,

295, 301, 308, 313, 323, 329, 346, 365, 370, 380, 382, 383, 384, 390, 392, 393, 402

Sexualité 7, 9, 10, 11, 12, 19, 21, 24, 25, 32, 35, 36, 37, 42, 43, 46, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 83, 84, 87, 88, 90, 91, 93, 96, 98, 101, 102, 103, 104, 107, 108, 109, 110, 111, 114, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 125, 127, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 150, 151, 153, 154, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 169, 170, 175, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 193, 194, 195, 196, 199, 200, 205, 214, 217, 218, 220, 221, 227, 230, 232, 234, 237, 240, 241, 243, 245, 246, 250, 261, 265, 271, 273, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 286, 287, 288, 289, 290, 294, 295, 296, 299, 300, 301, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 331, 332, 333, 335, 339, 341, 342, 343, 344, 346, 348, 349, 350, 351, 353, 355, 358, 359, 360, 362, 367, 368, 369, 372, 373, 374, 375, 380, 381, 382, 383, 387, 388, 389, 393, 401, 402, 403, 408, 416, 423

Société ... 10, 17, 20, 23, 26, 33, 35, 40, 42, 45, 46, 47, 48, 65, 67, 68, 71, 76, 83, 93, 97, 99, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 114, 135, 143, 144, 166, 167, 176, 179, 184, 186, 191, 192, 196, 204, 205, 212, 213, 214, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 228, 229, 230, 234, 235, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 251, 252, 254, 255, 257, 258, 261, 262, 264, 265, 266, 268, 270, 271, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 285, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 298, 302, 303, 304, 305, 308, 310, 311, 313, 314, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 335, 337, 343, 349, 350, 351, 352, 354, 355, 356, 358, 359, 361, 364, 366, 367, 369, 370, 371, 372, 378, 380, 381, 382, 389, 390, 401, 402, 403, 418, 421, 422

Société des éblouissements.. 35, 46, 47, 65, 99, 213, 221, 421

Société globale 47, 321, 325, 327, 328

Sodomie 72, 139, 173, 350, 365

Souci de soi . 9, 33, 35, 42, 123, 214, 372, 373, 375, 376, 381, 382, 383, 390, 409, 416

Souci du corps 409

Souffrance ... 9, 13, 21, 26, 38, 53, 95, 99, 120, 125, 136, 139, 140, 149, 150, 152, 157, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 175, 176, 177, 179, 184, 188, 189, 190, 191, 193, 197, 199, 201, 202, 205, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 221, 224, 226, 229, 232, 233, 236, 237, 253, 268, 273, 279, 285, 286, 291, 292, 293, 294, 296, 306, 307, 315, 319, 321, 326, 354, 364, 375, 377, 379, 382, 384, 385, 386, 401, 407, 411, 419, 423

Soumission 9, 38, 59, 131, 167, 236, 246, 285, 290, 295, 306, 316, 317, 324, 345

Subjectivité .. 22, 23, 29, 35, 41, 51, 63, 76, 87, 101, 114, 135, 153, 176, 184, 188, 190, 193, 205, 209, 211, 220, 269, 301, 354, 355, 356, 358, 359, 362, 363, 366, 367, 368, 369, 394

Sujet... 8, 10, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 23, 25, 32, 35, 37, 38, 43, 55, 59, 71, 73, 80, 85, 95, 133, 135, 139, 148, 149, 163, 172, 173, 178, 179, 180, 192, 196, 200, 204, 205, 214, 216, 221, 222, 230, 231, 244, 246, 250, 251, 253, 263, 264, 267, 269, 282, 286, 292, 301, 302, 306, 308, 311, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 326, 327, 329, 333, 334, 335, 338, 343, 345, 346, 349, 351, 352, 355, 356, 357, 358, 360, 362, 364, 365, 366, 367, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 387, 389, 390, 408, 409, 423, 425

Symptôme.....23, 25

T

Tempérance... 29, 30, 246, 338, 339, 341, 343, 345, 346, 348, 371, 373, 374

Tradition..... 18, 21, 48, 125, 171, 320

Transgression..... 11, 184, 217, 220, 239, 245, 276, 280, 281, 284, 291, 296, 299, 300, 306, 307, 351, 367, 380, 381, 383, 384, 385, 423, 424

Tyrannie 9, 93, 98, 167, 171, 320, 324, 330, 337

U

Usage du corps..... 30, 31, 45, 256

Utopie. 231, 264, 298, 347, 348, 375, 376, 381, 402

V

Vagin 56, 83, 92, 108, 110, 111, 116, 117, 118, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 141, 146, 150, 151, 155, 156, 158, 164, 180, 318, 319, 322

Valeur..... 12, 13, 22, 23, 24, 33, 37, 39, 48, 59, 66, 67, 68, 73, 75, 76, 84, 93, 94, 95, 96, 100, 102, 105, 107, 108, 110, 111, 146, 147, 148, 169, 182, 183, 190, 191, 192, 198, 200, 218, 231, 232, 235, 250, 254, 260, 267, 269, 284, 314, 319, 320, 321, 323, 330, 348, 359, 385, 402, 414

Vertige 49, 86, 87, 88, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 147, 154, 155, 157, 159, 162, 164, 165, 170, 179, 180, 193, 195, 291, 297, 309, 330

Violence 9, 13, 21, 26, 38, 53, 95, 99, 120, 125, 136, 139, 140, 149, 150, 152, 157, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 175, 176, 177, 179, 184, 188, 189, 190, 191, 193, 197, 199, 201, 202, 205, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 221, 224, 226, 229, 232, 233, 236, 237, 253, 268, 273, 279, 285, 286, 291, 292, 293, 294, 296, 306, 307, 315, 319, 321, 326, 354, 364, 375, 377, 379, 382, 384, 385, 386, 401, 407, 411, 419, 423

Virilité . 7, 25, 44, 60, 94, 95, 96, 102, 109, 110, 114, 149, 167, 230, 286, 290, 317, 318, 325, 361, 365, 366

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	4
DROITS D'AUTEURS	5
SOMMAIRE	6
INTRODUCTION : POUR UNE RECONFIGURATION ACTANTIELLE DU SOUCI DU CORPS EN POSTCOLONIE.....	7
PREMIÈRE PARTIE : APPROCHE ET PERCEPTION DE L'INTEMPÉRANCE CHARNELLE DANS LES ROMANS.....	44
Chapitre I. Fondements de l'usage des plaisirs corporels et description des personnages intempérants	50
I.1. L'Omniprésence du désir sexuel : pour une nouvelle corpographe des usages des plaisirs charnels.....	51
I.2. Les Orgies ou l'apologie d'une vie de libertinage	74
I.3. La Mise en scène du corps nu : pour une poétique de l'intempérance	84
I.4. Du <i>génitocentrisme</i> ou la toute-puissance du vagin et du phallus dans l'imaginaire des personnages intempérants.....	92
I.5. Les Odeurs du bas corporel ou <i>l'éloge du con</i>	128
Chapitre II. Trouble dans l'extrême sexe : pour une anthropologie romanesque du vertige charnel	136
II.1. Les Postures sado-masochiques : quand la fête des corps rime avec des souffrances extrêmes	139
II.2. Le Viol grotesque ou la jouissance tyrannique du corps-sexe féminin.....	171
II.3. De la confrontation des héros avec les sécrétions génitales : violence d'une sexualité de l'ordure.....	179
II.4. L'Insoutenable souffrance du corps-sexe dans la prostitution	184
II.5. La Violence du corps-sexe : une puissance qui fabrique les coups de foudre amoureux	193
DEUXIÈME PARTIE : FIGURATION DE LA CITÉ OBSCÈNE ET L'ÉTHIQUE DE LA BIOCITOYENNETÉ	207
Chapitre I. La Ville : un espace hétérotopique de la violence de l'obscène	216
I.1. La Ville : un espace dystopique ?.....	221
I.2. Le Bar : un lieu hétérotopique de l'obscène	236
I.3. La « Place des fêtes » : un lieu hétérotopique d'homogénéisation des codes proxémiques de l'obscène	259
I.4. La Chambre : un espace hétérotopique de « <i>la libido affolée</i> ».....	273
I.5. L'Exhibition de la chair sur la place publique ou le triomphe de la Cité obscène ...	279

Chapitre II. Le Libéralisme sexuel postcolonial : enjeux et figurations du corps intempérant.....	301
II.1. Le Libéralisme sexuel postcolonial : un principe d’individuation ?	307
II.2. La Gouvernance de soi ou l’art de s’engendrer comme sujet autonome	333
II.3. L’Intempérance corporelle : critiques et perspectives.....	371
 CONCLUSION : LE CORPS HÉDONISTE DU LIBÉRALISME SEXUEL POSTCOLONIAL	387
 RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	410
 INDEX DES AUTEURS.....	426
 INDEX DES ŒUVRES DU CORPUS	431
 INDEX DES NOTIONS.....	432
 TABLE DES MATIÈRES.....	441

Enjeux et figurations du corps chez Sony Labou Tansi et Sami Tchak

Découlant directement des conséquences culturelles de la globalisation, *le libéralisme sexuel postcolonial* expose, avec une complexité saisissante, les différentes modalités d'usage des plaisirs corporels en postcolonie. Ce libéralisme sexuel agit comme un foyer de l'imaginaire social propice à la création de nouvelles cultures corporelles et sexuelles. C'est la raison pour laquelle il faut appréhender le libéralisme sexuel postcolonial comme une sorte de dispositif servant à fabriquer les subjectivités sexuelles et corporelles. Celui-ci se situe autour d'un consensus faisant de la pratique des plaisirs une nouvelle esthétique contemporaine du souci de soi. Cette pragmatique de soi est socialement pourvue à travers les auspices d'un imaginaire qui fait l'apologie d'un - *devant-jouir*-, dépossédant ainsi le sujet postcolonial de toute *agentivité* sexuelle. Dans la logique fantasmagorique qui alimente les imaginaires hédonistes de ces sociétés globales, les sujets postcoloniaux consomment les plaisirs corporels à partir d'une dynamique de relations intimes qu'ils structurent avec la culture consumériste favorisée par la mondialisation du capitalisme néolibéral.

Mots-clés : Libéralisme sexuel postcolonial, souci du corps, grotesque sexuel, corps-sexe

The body and its figuration in Sony Labou and Sami Tchak

Deriving directly from the cultural consequences of the globalization, *postcolonial sexual liberalism* exposes, with increasing complexity, the different uses of bodily pleasures in the postcolonial. This sexual liberalism acts as a hotbed of the social imaginary conducive to the creation of new bodily and sexual cultures. Therefore, postcolonial sexual liberalism should be understood as a kind of *dispositif* for creating sexual and bodily subjectivities. This lies around a consensus that turns the practice of pleasure into a new contemporary aesthetics of "self-care" (*cura sui*). Such pragmatic of oneself is provided socially through the auspices of an imaginary which celebrates a "duty to enjoy" (*devant-jouir*), thus dispossessing postcolonial subjects of any sexual *agency*. According to the phantasmagorical logic alimending the hedonistic imaginaries of such global societies, postcolonial subjects consume bodily pleasures from a dynamic of intimate relations which they structure with the consumer culture promoted by the globalisation of neoliberal capitalism.

Keywords : Postcolonial sexual liberalism, body-care, sexual grotesque, sex-body, corps-sexe

