



REGALIS^h

Revue Gabonaise De Littératures & Sciences^{Humain}

*Un autre regard sur l'Autre :
littérature, philosophie et sciences
humaines*



**Sous la direction de :
Pierre-Claver MONGUI**

Numéro : 1 décembre 2016

Comité scientifique

Pr Thiémélé L. Ramsès BOA, Université Félix Houphouët-Boigny

Pr Simon HAREL, Université de Montréal

Pr Amadou KONÉ, Georgetown University, Washington DC

Pr Jean-Marie KOUAKOU, Université Félix Houphouët-Boigny

Pr Georice Bertin MADEBE, DR, IRSH / Gabon

Pr Sylvère MBONDOBARI, Université Omar Bongo

Pr Ludovic OBIANG, DR, IRSH / Gabon

Pr Martine RENOUPREZ, Université de Cadix

Pr Joseph TONDA, Université Omar Bongo

Pr Bertrand WESTPHAL, Université de Limoges

Comité de lecture

Parfait Bi-Kacou DIANDUE (PT)

Frédéric MAMBENGA-YLAGOU (MC / HDR)

Achille Fortuné MANFOUMBY MVE (MR) CENAREST

Gyno-Noël MIKALA (MC)

Pierre-Claver MONGUI (MC)

Mike MOUKALA NDOUMOU (MC)

Pierre NDEMBY MANFOUMBY (MC)

Steeve RENOMBO OGOULA (MC)

Jean-Jacques Rousseau TANDIA MOUAFU (MC)

Didier TABA ODOUNGA (MC)

Comité de rédaction

BOUNDZANGA Noël Bertrand, Littératures Africaines, UOB

DISSY DISSY Romuald, Lettres Modernes, UOB

MAPANGOU Dacharly, Lettres Modernes, UOB

MESSI ME NANG Clotaire, Histoire, UOB

MESSIA Rodolphe, Lettres Modernes, UOB

MONGUI Pierre-Claver, Lettres Modernes, UOB

MPAGA Christ-Olivier, Philosophie, UOB

NDEMBY Pierre, Lettres Modernes, UOB

ONDO Placide, Sociologie, UOB

OVONO EBE Mathurin, Etudes ibériques, UOB

PAMBO NDIAYE Anges Gaël, Anglais, UOB

YANGA NGARI Bertin, Sociologie, UOB

ZAME AVEZO'O Léa, Littératures Africaines, UOB.

Université Omar Bongo

Département de Lettres Modernes

Centre d'Etudes et de Recherches Littéraires sur les Imaginaires et la Mémoire

SOMMAIRE

1. Fiction et sciences exactes : pour une variabilité de l'altérité disciplinaire

Par Parfait Bi Kacou DIANDUE

2. De l'altérité à propos d'une maxime du poète latin Térence : « *homo sum, humani nihil a me alienum puto* »

Par Pierre-Claver MONGUI

3. Migritude et oralité dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou

Par Chantal BONONO

4. Les voix(es) pour parler de l'Autre dans *Le Mal de peau* de Monique Ilboudo

Par Fatou Ghislaine SANOU

5. Regard et altérité dans les Mémoires d'Amadou Hampâté Bâ

Par Assi Diané Véronique

6. Perceptions de l'altérité dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* de Sony Labou Tansi et dans *Grenouilles* de Mo Yan

Par Charles Yaovi Mensah KOUMA

7. Pour une poétique scénographique de l'Altérité dans les écritures africaines francophones postmodernes et postcoloniales

Par Dacharly MAPANGO

8. Sidiki Bakaba et la problématique de l'altérité dans les spectacles *Monoko-Zohi*, *Iles de tempête* et *La Malice des hommes*

Par Banhouman KAMATE

9. Claridade et l'Afrique : l'identité cap-verdienne entre altérité et malentendu

Par Eugène TAVARES

10. L'Écriture de la relation dans l'archéologie du senghorisme. Autour de *Chants d'ombres* et *d'Ethiopiennes*

Par Max-Médard EYI

11. Le pornostyle de Sami Tchak

Par J.J. Rousseau TANDIA MOUAFU

12. Les métaphores postcoloniales du Sida. Regard et mise à mort de l'Autre

Par Yannick ALEKA ILOUGOU

13. La femme-silure et la symbolique de l'altérité dans « *Muyisi* et le pêcheur », conte punu du Gabon

Par Léa Zame Avez'o

14. La représentation de la nature dans le roman gabonais

Par Didier TABA ODOUNGA

15. L'altérité dans la lutte des classements sociaux au Gabon

Par Placide ONDO

16. Le Gabon ouvert et ses ennemis. Considérations philosophiques sur les nouvelles frontières de la citoyenneté

Par Flavien ENONGOUE

17. La conservation du « patrimoine culturel » au Gabon: enjeux et perspectives sur l'histoire, la mémoire et l'identité

Par Serge MBOYI BONGO

Le pornostyle de Sami Tchak¹

J.J. Rousseau TANDIA MOUAFU, Université de Dschang,
rtandia@yahoo.fr

Résumé

La présente réflexion se propose d'explorer l'écriture de *Place des Fêtes* de Sami Tchak dans sa dimension transgressive. Il s'agit précisément de sa coloration pornographique qui investit différents niveaux de la textualité. L'hypothèse est vérifiable à travers une grille d'analyse du discours littéraire qui permet de scruter les modalités de l'énonciation pornographique ainsi que leurs effets potentiels sur le pôle de la réception.

Mots-clés : Discours, Pornographie, Transgression, Réception

Abstract

This work attempts to explore the content in *Place des Fêtes* by Sami Tchak with regards to its transgressive dimension. The precise goal is its pornographic colouring that is found in different levels of the book. The hypothesis is verified through a particular type of literary discourse analysis which permits one to indepthly scrutinize the modalities of pornographic utterances as well as their potential effects on reception.

Key words: Discourse, Pornography, Transgression, Reception.

¹ La formulation de ce titre est inspirée de celle d'un article de Eric Bordas intitulé « Le porno-style de Georges Molinié » (2011, p. 249-256).

Introduction

À la lecture de *Place des Fêtes* de Sami Tchak, l'on ne manque pas d'être frappé par cette polarisation excessive du regard du sujet narrant sur le sexe. Il s'agit bien d'un regard scrutant l'altérité, ce qui a fait dire à G. Molinié (2006, p. 16) que « le pornographique constitue la geste même de l'altérité ». Cette posture a pour corollaire, une surexposition des scènes d'énonciation qui sont à la fois de l'ordre de la captation et de la subversion (D. Maingueneau, 2007, p. 107), ce qui aboutit à l'affichage d'une littéarité singulière. La présente réflexion ambitionne d'explorer les différentes modalités d'énonciation de l'éros chez Sami Tchak. Une ouverture possible est envisageable vers un autre type d'altérité, cette altérité symétrique de l'espace réception où l'acte de lecture, ébloui par la représentation du pornographique, transforme le lecteur en voyeur. De là à parler d'une jouissance esthétique induite par les représentations de l'altérité, il n'y a qu'un pas qui pourra être vite franchi. Il s'agit dans l'ensemble d'une analyse du discours littéraire, plus précisément, du discours pornographique en littérature, d'où toute son originalité car comme le précise M.-A. Paveau (2014, p. 158), « il n'existe pas à proprement parler d'ouvrage de référence sur la littérature pornographique sous l'angle de ses formes textuelles ou stylistiques, ni de ses formes langagières ou discursives ». Il s'agit alors, dans la même lancée, d'être attentif, tout au long de l'étude, à cette alliance du poétique et du pornographique qui alimente l'écriture de *Place des Fêtes*. Nous nous proposons dans un premier temps de situer cette esthétique transgressive dans la mouvance des littératures de migration. Il sera par la suite question, de voir comment ce « pornostyle » opère, au point d'ériger le corps textuel en corps esthétique offert à la rencontre du lecteur.

1. *Place des Fêtes* de Sami Tchak: Une esthétique nouvelle des récits de migration

En rapport avec la chronologie des récits de migration, *Place des Fêtes* se situe dans la vague récente, celle dont les auteurs sont appelés par Wabéri (1998, p. 8) « les enfants de la postcolonie ». Rompant systématiquement avec leurs aînés, cette génération met en fiction de nouveaux itinéraires du sujet. Celui-ci se trouve en porte-à-faux avec tous les clichés et les stéréotypes en vigueur. C'est en tout cas ce que donne à voir le sujet narrant de *Place des Fêtes*, à travers lequel il serait loisible de dire, à la suite de Moudileno (2006, p. 14), que Sami Tchak insuffle dans la fiction « un souffle d'iconoclastie linguistique, narrative et épistémologique ». Christiane Albert (cité par Kavwahirehi), quant à elle, parlerait d'une écriture de la demaîtrise, là où le postmodernisme verrait une faillite des grands récits qui invite à ne plus croire en l'existence d'un sujet autonome et rationnel. Aussi J.F. Petit peut-il affirmer: « La postmodernité est associée à des descriptions disruptives, à la disqualification d'un héritage historique, à l'expression d'une radicale nouveauté, à la mise en relief de traits originaux du contexte actuel » (2005, p. 18).

A propos de *Place des Fêtes* justement, son relent postmoderne se révèle dans la teneur d'une écriture pour ainsi dire transgressive, caractérisée par une surexposition de la sexualité qui fait tout de suite penser à une écriture pornographique. De là à parler, comme Paveau (2014, p. 71), d'« une pratique textuelle et sexuelle », le

rapprochement est vite fait, renchéri par la zone d'indécidabilité qui se dessine entre érotisme et pornographie. Revenant à notre corpus, de quoi parlons-nous exactement? De pornographie ou d'érotisme? Il faut préciser que la distinction entre les deux termes a été pendant longtemps en débat. Selon D. Maingueneau (2007, p. 36) en effet, « chacune de ces deux notions se légitime par le rejet de l'autre : l'érotique ne cesse de montrer sa supériorité par sa capacité à ne pas être pornographique, tandis que le pornographique se pose comme discours de vérité qui se refuse hypocritement à « tourner autour du pot » ». C'est dire qu'en littérature, si le premier (l'érotique) recourt à l'ellipse, au non dit et à l'insinué, le second par contre (le pornographique), brille par la crudité de ses représentations. De ce point de vue, corrobore Paveau (*op. cit.*, p. 41), les deux « s'inscrivent dans deux régimes de discours différents et ne suivent pas les mêmes schémas stylistiques ». D. Maingueneau est assez explicite sur cette distinction lorsqu'il affirme :

Alors que les passages érotiques font proliférer les voiles, au propre comme au figuré (métonymies, métaphores...) et multiplient les médiations [...], le pornographique tend ici vers l'efficacité maximale: accélération progressive du rythme, transparence de la représentation (2007, p. 31).

Il va sans dire que le roman de S. Tchak s'abreuve abondamment aux sources de la seconde orientation. Notre réflexion vise justement à explorer les ressources de ce « pornostyle », tant on sait avec Paveau (*op. cit.*, p. 42) que la pornographie est avant toute chose « une «graphie», une mise en langage, qu'il s'agisse des mots ou d'images ».

2. Le discours pornographique dans *Place des Fêtes*: entre regard et altérité

Nous nous proposons ici d'étudier la façon par laquelle le discours interne à l'œuvre est de nature à reconfigurer le script² pornographique par bien des aspects. Cela s'observe notamment à travers le dispositif d'énonciation et la façon particulière par laquelle la narration donne à visualiser les scènes.

2.1 Le dispositif d'énonciation

L'un des préalables à l'écriture pornographique est l'existence d'un sujet focalisateur. Dans *Place des Fêtes*, ce sujet est un narrateur homodiégétique et qui plus est, c'est « son point de vue qui organise la perspective et qui est source des affects » (D. Maingueneau, 2007, p. 70). Précisément, celles des parties du corps qui sont liées à la sexualité sont prises en charge dans le discours du narrateur par un lexique tendancieux, qui ne répugne pas à la verdeur énonciative. À l'évocation de la communauté d'immigrés africains vivant en France, le narrateur fait un clin d'œil à ce qui pourrait être qualifié de communautarisme sexuel:

² Au sens cinématographique du terme.

Enfin, dans ce quartier du XVIIIème, au niveau de Château-Rouge surtout, on mange africain et on baise africain (PF³, p. 269) ;

Cela dit, remarquez chez eux, il y a aussi beaucoup de fainéants qui passent leur temps à se dorloter la zigounette, c'est vrai, à te câliner le clitoris, parce que, même dans la misère et dans la crasse, ils aiment jouir (PF, p. 19).

Le jeu de mots en rajoute au réalisme de la représentation. Et poursuivant dans la même veine, le narrateur procède à la déconstruction de certains lieux communs : « *Le clitoris, ça ne pardonne pas quand on ne l'excise pas* » (PF, p. 217) ; « *Le sexe de ma nièce, c'était très jolie, même sans le clitoris* » (PF, p. 237). Par ces généralisations sentencieuses, le narrateur tourne en dérision la question de l'excision, question délicate s'il en est, sous d'autres cieux. Dans un relent de féminisme, il a une façon particulière de célébrer la victoire de sa mère sur son père, victoire acquise « *grâce à la France, la patrie qui protège les clitoris contre la dictature des queues nues ou couvertes* » (PF, p. 54). Vient-il à s'appesantir sur les mœurs lubriques de sa mère, notre narrateur procède à des assimilations métaphoriques et comparatives. L'un de ses multiples amants a une « *queue d'éléphant* » (Ibid., p. 68). Cette dernière a elle-même « *un point G de la taille d'une orange espagnole* » (Ibid., p. 196), et ne répugne pas « *des gosses sans papiers [qui lui triturent] ses gros seins avant de plonger dans son derrière aussi spacieux que les jardins du Château de Versailles* » (Ibid., p. 237), un « *derrière infatigable, derrière qui pète plus haut que la morale* » (Ibid., p. 79). Il en est de même des cas où l'assimilation comparative, prétexte à la dénomination du sexe, s'étale au point de friser la démesure syntaxique :

Je n'aime pas me raser parce que ma cousine se rase déjà le maillot de la chatte et cela lui donne une chatte parfois plus lisse qu'un œuf d'autruche qui dans la forêt semble effrayer les lionceaux qui dorment à l'ombre des arbres alors que leurs mamans sont en train de tuer un zèbre que leur fainéant de papa bouffera le premier après avoir tiré rapidement un coup par derrière, le roi lion (Ibid., p. 268).

La partie intime désignée (« *une chatte* ») est longuement décrite par des prédicats fonctionnels formulés dans des subordonnées, qui se relancent elles-mêmes sous la forme d'une structure en escalier. En d'autres circonstances, plus qu'une évocation, c'est à travers un véritable panégyrique que sont présentées les parties intimes du corps féminin :

Le con de ma cousine, ce temple d'or que la nature a ciselé en bague pour parer les verges bénies des dieux. Les seins de ma cousine, cette merveille qui te susurre à l'oreille, qui te laisse sur la langue un goût de vanille. Les seins de ma cousine, ce n'est pas pour m'en vanter, ils méritent une statue de la beauté au coin d'une rue de la communauté. L'élixir qui s'épanche du con de ma cousine quand le corps de celle-ci s'embrace, cet élixir dont je m'en imprègne le visage tout le visage, dont le parfum va se loger au fond de mon palais, cet élixir qui flotte dans l'air et me sert de repères dans mon existence, cet élixir, je l'adore. (Ibid., p. 191-192).

³PF = *Places de Fêtes*, abréviation désormais utilisée à la suite des extraits cités, suivie du numéro de la page.

On note qu'à chaque fois, les parties intimes évoquées (*con, seins*) reçoivent une longue qualification fonctionnelle. Le narrateur procède notamment par des métaphores appositives où les parties désignées servent de comparés (« *Le con de ma cousine, ce temple d'or que la nature a ciselé en bague pour parer les verges bénies des dieux. Les seins de ma cousine, cette merveille qui te susurre à l'oreille, qui te laisse sur la langue un goût de vanille* »). De façon générale, il est loisible de noter qu'entre le nom et la chose, le vocabulaire procède sans détours, sans fard. C'est cette « crudité référentielle » (Paveau, *op. cit.*, p. 195) qui fondamentalement caractérise le style pornographique. Cette prolifération des « pornèmes » Paveau (*Id.*) ont un potentiel pragmatique indéniable. Ce réalisme dénommatif va naturellement impacter sur la construction de la scène pornographique.

2.2 La visualisation de la scène pornographique

Lorsque Maingueneau revisite la littérature pornographique, il parle des contraintes narratives pour signifier que ce genre ne peut se départir de certains schèmes narratifs. Nous nous intéresserons ici à ceux qui sont révélés par notre corpus tout en insistant sur leur spécificité. Maingueneau (*op. cit.*, p. 41), s'inspirant de Barthes qui, bien avant lui, a proposé « une hiérarchie des unités de composition » chez le Marquis de Sade, pose que la scène est le tout premier élément qui résulte des contraintes narratives. Cette dernière se délimite comme il suit : « Entre la mise en présence des partenaires sexuels et l'orgasme s'inscrit ce qu'on peut appeler une scène » (*Id.*). Comme unité minimale de composition de la scène, il y a la posture. Combinées, les différentes postures des partenaires composent une opération. En sus, deux principes fondamentaux sont pris en compte dans le montage de la scène pornographique. D'abord, le texte doit restituer sa « dimension configurationnelle [car] Il faut en effet que le lecteur puisse se représenter, visualiser précisément les opérations des acteurs » (Maingueneau, *op. cit.*, p. 63). Ensuite, « l'énonciation doit être chargée d'affects euphoriques » (*Id.*), ce qui contribuera à lui ôter tout soupçon d'anormalité ou d'interdit.

L'illustration, dans *Place des Fêtes*, ressort de cette longue mise en abyme, où la mère du narrateur relate ses prouesses sexuelles qui donnent à visualiser de véritables scènes pornographiques:

C'est pourquoi je demandais à l'homme qui me prenait de tout faire pour frotter le point G. s'il ne savait pas le faire, alors je lui donnais des cours pratiques : moi en position sur le dos, au bord du lit, les cuisses fléchies et les jambes en l'air, compris? Toi à genoux pour me faire une pénétration à 90° pour cogner la tête de ton kalachnikov à trois ou quatre centimètres plus loin sur le mur en fer de mon point G. (*PF*, p. 266).

Revenant aux expériences sexuelles de notre narrateur même, leur côté transgressif est davantage renforcé par le fait qu'elles participent du délitement du lien familial de par leur coloration incestueuse. C'est en tout cas le propre de la pornographie qui d'après Maingueneau (*op. cit.*, p. 33) « entend donner une visibilité maximale à des pratiques auxquelles la société cherche au contraire à donner une

visibilité minimal, voire pour certains aucune visibilité ». La scène d'un rapport sexuel avec sa sœur cadette est ainsi présentée :

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. [...] je m'approchai d'elle et je la touchai. Ma queue était raide comme une barre de chocolat. Je touchais ma frangine sur les fesses. Elle ne disait rien. Alors de 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 large.

Ma queue ne tomba 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 et deux minutes et dix secondes avant d'éjaculer comme un rhinocéros. Ce fut génial et inoubliable (PF, p. 153-154).

Suite à une autre expérience similaire avec sa cousine, voici le tableau qui est donné à visualiser :

Ma cousine s'était retournée pour se coucher sur son dos ensanglanté, salissant sa moquette. J'écartai ses jambes et je m'allongeai sur elle. Elle ne broncha pas. J'enfonçai mon zigomar dans sa chatte 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 bavard (PF, p. 227).

Ces extraits contiennent tous les ingrédients de la scène pornographique telle que présentée plus haut. Elle commence toujours, comme on le voit, par la mise en place des partenaires sexuels qui se sont rencontrés de façon tout à fait fortuite. Paveau (*op. cit.*, p. 173) parlera dans ce cas d'«une ellipse totale de la rencontre et sa scénographie ». La suite est une description des postures : (« moi en position sur le dos, au bord du lit, les cuisses fléchies et les jambes en l'air », « Toi à genoux pour me faire une pénétration à 90° », « ma petite sœur était nue, baissée », « je la pédalai », « J'écartai ses jambes et je m'allongeai sur elle »). La scène se clôt naturellement sur l'orgasme : (« se mit à hurler de plaisir » ; « éjaculer comme un rhinocéros » ; « Elle se mit à hurler comme une chienne, toujours son orgasme bavard »). On retient que ces scènes sont présentées dans un réalisme déconcertant. Elles sont prises en charge, comme le dirait Paveau (*Ibid.*, p. 191) par « un vocabulaire particulier qui prend dans ce contexte une allure "normale" alors qu'il s'agit d'un lexique plutôt proscrit dans les situations sociales ordinaires ». Et même lorsqu'il s'agit d'une relation incestueuse, l'horizon d'attente du public est comme brisé, parce qu'il serait attendu à une résistance ou une réticence de la part de l'un des acteurs. Goulemot (cité par Maingueneau, *op. cit.*, p. 38) en donne une explication lorsqu'il précise que le récit pornographique « ne met jamais en scène une résistance à l'acte d'aimer. Ce ne sont que corps offerts, désirs spontanés et voluptés immédiates. S'il évoque une résistance, c'est pour mieux peindre une ébauche de viol, espèce de piment, par ailleurs sans grande conséquence, puisque la victime devient vite consentante ». Avec *Place des Fêtes* donc, si nous ne sommes pas en plein dans la littérature pornographique, on est tout au moins face à une pornographisation de la littérature. L'écriture prend alors l'allure d'une « pratique sexuelle érotique »

(Paveau, *op. cit.*, p. 194) et est donc susceptible de produire des effets d'excitation du côté de la réception.

3. Pornostyle et réception

Dès l'entame de cette réflexion, nous précisons que Sami Tchak, à l'image de ses congénères, affichait une singularité d'écrire qui le démarquait des aînés. Son écriture dans *Place des Fêtes*, pour être transgressive, a tôt fait d'exploiter les ressorts de la pornographie, « la pornographie [étant] foncièrement transgressive » (Maingueneau, *op. cit.*, p. 53). A la vérité, ce choix esthétique se situe dans une logique de captation et de séduction, entièrement orientée vers l'altérité symétrique de la réception. Sami Tchak, en effet, comme beaucoup d'autres de sa génération, écrit dans une ère de transition où le régime de l'audiovisuel le dispute au régime de l'imprimé. Il est désormais avéré que la littérature n'est plus le lieu d'inscription privilégié du discours social. Elle court désormais le risque d'être éclipsée par les médias de masse tels que la télévision, la presse écrite, internet, etc. alors que par le passé, la littérature « était portée par le médium alors le plus performant, le livre ». (Maingueneau, *op. cit.*, p. 100). On peut dès lors subodorer que c'est pour augmenter son potentiel de visibilité dans le champ littéraire que Sami Tchak n'avait pas d'autre choix que d'opter pour une thématique aussi transgressive. Cette option rejoint la clarification qu'apporte Maingueneau (*Ibid.*, p. 101) : « Cette prédilection pour les thématiques d'ordre sexuel peut partiellement s'expliquer par la perte d'influence de la littérature, qui l'amène à faire appel à des ingrédients de plus en plus épicés pour faire parler d'elle: violence, érotisme, racisme, révélation de secrets... ». Ce souci de captation se construit, dans *Place des fêtes*, à travers une convergence de procédés : la visualisation de la scène pornographique à travers des résonances intermédiaires et le balisage de la réception depuis l'espace diégétique.

3.1 Sexe et médias : un entrelacement des systèmes sémiotiques

Le style pornographique de Sami Tchak a ceci de très caractéristique, qu'il convoque dans l'espace diégétique un type particulier d'altérité: les autres médias. L'approche empruntera sans équivoque ici à l'intermédialité qui, « dans un sens restrictif, consiste à étudier la présence au sein d'un artefact donné de formes relevant, au départ, des médias différents » (R. Besson, 2014, p. 7). Dans notre corpus, la construction de la scène pornographique se fait dans un style particulier, puisqu'elle donne à voir une coprésence des médias qui vient saupoudrer sa visualisation. *Place des Fêtes* apparaît dès lors comme un hypermédia qui, dans l'espace d'une synchronie, intègre d'autres médias par la référence.

Il en est par exemple de la description d'une posture en ces termes : « *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 génial* » (PF, p. 110). On note bien que l'évocation de l'opération est métaphoriquement étalonnée à une figure célèbre de la musique classique : Mozart. C'est un autre média, la photographie notamment, qui sert de prétexte à une description minutieuse des parties intimes:

La première photo montrait une partie de son corps, de la moitié des seins jusqu'au sexe ouvert. Elle avait beaucoup de poils, on voyait bien les petites et les grandes lèvres et on voyait distinctement le clitoris bien volumineux de ma cousine. [...] Surtout le clitoris de ma cousine, de catégorie senior, lui, rien à dire, c'est un pénis féminin, il a assez de poigne pour vous rentrer entre les fesses et vous faire de l'effet comme un doigt vaseliné (PF, p. 216-217).

L'effet de mise en abyme est bien perceptible ici. La photo découpe un cadre qui donne à voir « *une partie de son corps, de la moitié des seins jusqu'au sexe ouvert* ». À partir de là s'amorce le dépli d'une liste d'organes englobés (« *les petites et les grandes lèvres* », « *le clitoris bien volumineux* »...). Dans une autre construction de la scène, postures et opération s'enchevêtrent au rythme de la musique :

Après l'avoir salué par le bas avec ma langue râpeuse, je lui demandai aussi de me faire une pipe en rap et en techno comme un jour de fête de la musique en juin. Alors, elle m'en fit une d'enfer en reggae jusqu'à en avaler l'émanation divine, la délicieuse nièce. Mais son rouge à lèvres, qui s'effaçait trop vite, avait fait de belles couleurs à ma queue comme au cinéma de disco. C'était drôle de voir ma bite aussi peinturlurée que la bouche de mon adorable nièce que j'amenaient au restaurant chinois les lundis, ma nièce qui croyait tout ce qu'on lui disait comme si elle n'avait jamais écouté Patricia Kaas. J'étais devenu son mec à elle, et elle voulait chanter le blues pour me prouver qu'elle était heureuse dans mes bras, la pauvre! (PF, p. 232-233).

Et en clausule du récit, la projection fantasmée de l'orgasme par le narrateur reçoit un traitement intermédiaire :

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 (PF, p. 391).

Le motif de l'exil revient une fois de plus ici, avec son cortège de souffrances (« *ceux qui sont loin de chez eux* »). Toutefois, le couplage sexe musique intervient comme un dérivatif. Dans l'ensemble, on pourrait utilement questionner cette intrication entre écriture de la sexualité et résonances intermédiaires. Au-delà de la simple référence ou citation des autres médias, nous devrions nous interroger sur les effets de sens induits. On y verrait tout de suite un clin d'œil jeté au lecteur contemporain qui est installé en familier dans l'espace diégétique en même temps qu'est sollicité sa compétence encyclopédique. On peut alors imaginer que le style pornographique dans *Place des Fêtes* a pour horizon la recherche d'une performativité à réaliser dans l'univers de la réception.

1.2. Du lecteur postulé à la jouissance esthétique

La recherche de la performativité s'amorce déjà dans le récit par la convocation explicite d'une altérité symétrique à la narration : le narrataire ou le lecteur. Plusieurs

modalités sont mobilisées à cet effet, la plus récurrente étant le pronom personnel « vous » qui confère au lecteur un statut intratextuel. Par ce procédé, l'énonciation pornographique se construit, *de facto*, un énonciataire :

Le sexe, il ne faut pas croire, quand il vous prend par la ceinture, il vous tient tout entier des pieds jusqu'aux cheveux. Il règne sur vous avec une telle violence que vous êtes obligé de reconnaître que c'est lui le plus fort. En tout cas je dois vous avouer que le sexe, eh bien, il exerçait sur mon esprit une telle fascination que je me mis à voir du sexe partout (PF, p. 124).

Dans cet extrait, le recours au présent d'habitude, procédé de généralisation sentencieuse, construit un savoir que le narrateur entend partager avec son lecteur autour de la question du sexe. L'attention de ce lecteur ainsi embarqué *volens volens* est polarisée tout au long du récit sur le sexe, et ce grâce aux fréquents rappels du narrateur qui participent activement à « la captatio excitationis » (Paveau, *op. cit.*, p. 168):

La cousine de mon défunt Malien, la multiodorante femme que nous léchions dans la cave et dans le bois, comme je vous l'ai dit et redis, eh bien, cette cousine, elle avait fini par prendre le chemin du mariage (PF, p. 163) ;

Est-ce que je vous ai dit que ma cousine a des gros seins? Non? Excusez-moi donc, elle a de très gros seins (PF, p. 230).

De même, l'euphorie qu'éprouve notre narrateur suite à l'acte sexuel se veut contagieuse au point où il voudrait la partager avec son lecteur. C'est du moins ce qu'on peut lire à la fin de cette scène et qui sonne comme un épiphonème terminatif:

Elle n'avait pas encore fini de méditer que j'étais monté pour la prendre. Elle s'était enduit le corps de beurre de karité et avait pris sa position fœtale; ce n'était pas facile. En la mettant sur le dos, ça faisait une boule, la tête toujours entre les cuisses, comme pour se lécher elle-même. J'avais l'impression d'être avec une œuvre d'art. Mais au bout de cinq minutes, elle s'était détendue comme un ressort pour se mettre à hurler. Orgasme bavard comme dans les X. Je peux vous dire qu'avec elle, c'est vraiment le paradis garanti à chaque fois (PF, p. 187).

A certains moments du récit, l'énonciation prend un ton ouvertement didactique. C'est par exemple le cas lorsque le narrateur, malencontreusement dénudé devant son père, en profite pour livrer une autodescription coupée par une parenthèse explicative : « *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 ai un qui mérite un oscar d'or pour faire de moi une bite de diamant), papa a poussé un oh! Admiratif* » (PF, p. 35). Ces parenthèses remplissent une fonction métalinguistique que l'on retrouve avec les tirets dans l'extrait suivant :

Avec tout ce mélange d'odeurs, lorsque moi 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 qu'avec tout ce mélange d'odeurs, quand je plongeais mon nez pour lécher la cousine – remarquez, la formulation correcte, c'est cunnilingus et non cunnilingus, vérifiez dans le dictionnaire – comme je n'arrête pas de le dire (*PF*, p. 110).

L'on note là une hypertrophie du détail très bien orchestrée par l'effet de listing. La dimension configurationnelle du tableau étant renforcée par le métadiscours. On observe que par toutes ces stratégies, le lecteur est pour ainsi dire invité à une sorte de coopération dans l'énonciation pornographique. Il s'agit d'une réception interne, textuellement construite et qui sert de balise à une réception externe, vécue par-delà l'effet de fiction. Cette réception externe, en effet, est supposée être vécue dans la réalité concrète de l'acte de lecture, par des lecteurs socialement identifiables. Dans le cadre de cette modeste étude, nous ne pouvons qu'esquisser les modalités d'une telle réception.

Il faut déjà reconnaître que le choix de Sami Tchak pour un discours atopique lui permet de s'inscrire en biais dans le champ littéraire. En tant que discours atopique en effet, la littérature pornographique est de l'ordre de ce que Minx (cité par Paveau, *op. cit.*, p. 51) appelle la « sous culture partagée ». C'est dire que cette littérature s'inscrit davantage dans les interstices de l'espace social. Ce d'autant plus que « la société n'a pas à savoir qu'elle existe, elle n'est pas tenue de lui accorder un lieu et ne dressera jamais de statue à ses auteurs » (D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 19). Paradoxalement, c'est cette localisation parasitaire qui fait de la littérature pornographique une littérature qui a des chances d'avoir un effet perlocutoire dans la réalité de sa réception en acte. Cet effet serait de l'ordre d'une jouissance esthétique et non sensuelle. G. Molinié, afin d'établir un parallèle entre les deux et lever toute équivoque, emprunte au concept de simulacre :

Cette jouissance, variable à travers tous les degrés de la satisfaction molle à l'exaltation extatique, se mesure sur le modèle de la jouissance sexuelle, non sur le modèle de la jouissance de ski, de la découverte scientifique, ou du goût du camembert ou du vin de saint-émilion. Cette jouissance est à côté du plaisir: elle est d'un autre ordre. Elle implique, rappelons-le, un ébranlement psycho-somatique, physiologique, affectif et cognitif à la fois, de tout l'être. D'autre part, cette jouissance vient en partie d'une sensation de dévoilement, de dénudation, d'offrande, de don et de partage à la fois absolus, totaux, inattendus et inespérables, de l'absolument et du totalement inoffrable, indonnable et impartageable: une intimité dévoilée, une nudité bouleversée (2005, p. 198).

Nous partons de l'hypothèse que « la définition la plus simple du texte pornographique repose sur la production d'une excitation sexuelle chez le lecteur » (Paveau, *op. cit.*, p. 169). *Place des Fêtes*, par son style pornographique, s'érige tout naturellement en un corps esthétique offert à la rencontre d'un lecteur. Nous rejoignons ici le point de vue d'un Georges Molinié (2006, p. 53) pour qui « le pornographique, comme le sexuel, constituent l'un et l'autre [...] un moyen de penser l'art, l'artistisation, c'est-à-dire, l'art en acte de réception-consommation ». Nous sommes en présence d'un art verbal porté par un style, disons mieux, un « pornostyle ». Celui-ci est de l'ordre de la beauté: Beauté dans l'exposition réaliste des

scènes, beauté dans les descriptions minutieuse des postures et des opérations des acteurs. Il s'agit, à tout prendre, d'un:

textuel pornographique, comme discours qui s'étend dans une proposition de lecture, thématise à plaisir tous les ingrédients d'une telle scénographie, à la fois dans les présentations globales et dans les focalisations parcellaires, hypotypotypiques, soulignant les descriptions et les narrations d'ensembles, et s'attardant sur les indications de telle ou telle partie du corps (du sexe), de telle ou telle action ultra-centrée (Molinié, 2006, p. 15).

Le but ultimement visé par une telle pratique scripturaire serait alors le déclenchement, à la réception, d'une jouissance esthétique chez le lecteur complètement vampirisé par la puissance stylistique de l'énonciation pornographique dans *Place de Fêtes* de Sami Tchak.

Conclusion

Le pornostyle de Sami Tchak est donc avant toute chose, une singularité d'écrire qui le démarque à suffisance des autres écrivains de sa génération. Son choix pour un genre atopique, qui vient rompre « le silence normatif, socialement parlant, qui plombe le sujet » (Paveau, *op. cit.*, p. 51), est de nature à susciter approbation et surtout rejet dans le champ littéraire. Peut-être passerait-il par les fourches caudines des adeptes d'une éthique des vertus discursives⁴. Mais là n'est pas le débat de notre point de vue. Ce qui est intéressant, c'est la performativité que construit le discours pornographique dans *Place des Fêtes*. Cette performativité qui s'ancre dans l'espace diégétique, et qui est susceptible d'irradier potentiellement le pôle de la réception est de l'ordre de la beauté, du style ; mieux, d'un « pornostyle » porté par les trépidations jouissives de l'écriture. De là on pourrait comprendre cette mise au point de Paveau (*op. cit.*, p. 198) : « La performativité seule ne suffit pas, il faut qu'elle soit talentueuse, et, en matière de littérature, le talent ignore les frontières de la légitimité institutionnelle: elle se niche dans toutes les réussites ».

Références bibliographiques

BESSON Rémy, 2014, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », *LLA-CRETAIS*, Université de Toulouse Jean-Jaurès, [en ligne], HAL archives-ouvertes.fr, <hal-01012325v1>, p.1-25.

BORDAS Eric, 2011, « Le porno-style de Georges Molinié », dans *Au corps du texte. Hommage à Georges Molinié*, Delphine D., Huchon Mireille, Jaubert Anna, Rinn Michael, Soutet Olivier (dir.), Paris, Honoré Champion, p. 246-256.

KAVWAHIREHI Kasereka, 2006, « L'Écriture de l'immigration dans une perspective postcoloniale, compte rendu de l'ouvrage de Christiane Albert, *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005 », [en ligne], <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php:revue-analyses/article/viewFile/445/345> (consulté le 24/11/15).

⁴ Lire à ce sujet Marie-Anne Paveau, *Langage et morale. Une éthique des vertus discursives* (2013).

MAINGUENEAU Dominique, 2007, *La Littérature pornographique*, Paris, Armand Colin.

MOLINIE Georges, 1998, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF.

-----, 2005, *Hermès mutilé. Vers une herméneutique matérielle. Essai de philosophie du langage*, Paris, Honoré Champion.

-----, 2006, *De la pornographie*, Paris, éditions MIX.

-----, 2012, *De la beauté*, Paris, Hermann éditeurs.

MOUDILENO Lydie, 2006, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala.

PAVEAU Marie-Anne, 2013, *Langage et morale. Une éthique des vertus discursives*, Editions Lambert-Lucas.

-----, 2014, *Le Discours pornographique*, Paris, La Musardine, coll. « L'attrape-corps ».

PETIT Jean François, 2005, *Penser après les postmodernes*, Paris, Buchet/Chastel.