11 | 2020

INTERFRANCOPHONIES

Revue des littératures et cultures d'expression française

Hybridité et diversité des langues en Afrique francophone. Perspectives (socio)linguistiques et littéraires

Valentin Feussi et Cristina Schiavone (éds.)

De quoi l'hybridation est-elle le symptôme chez Sami Tchak ?

Ozouf Sénamin Amedegnato

Abstract | Cette contribution vise à illustrer le thème de l'hybridation dans l'écriture de l'écrivain Sami Tchak, exilé, transfuge culturel et intellectuel diasporique. Plus précisément, il s'agit de montrer comment l'entremêlement de plusieurs univers culturels, ainsi que le recours à une pléthore d'éléments intertextuels multipliant les réseaux et filiations, participent d'une stratégie qui permet à l'écrivain d'inscrire au cœur de sa démarche esthétique, le décentrement ainsi que l'éclatement des bulles identitaires. Le fonctionnement textuel d'une telle hybridité – car c'est bien de cela qu'il est question – sera ensuite analysé comme le symptôme d'un décadentisme fin-de-siècle.

Mots-clés : Sami Tchak; diaspora; hétérogénéité, hybridation; (néo)décadentisme

Pour citer cet article : Ozouf Sénamin Amedegnato, « De quoi l'hybridation est-elle le symptôme chez Sami Tchak ? », dans *Interfrancophonies*, n° 11, Tome 1, « Hybridité et diversité des langues en Afrique francophone. Perspectives (socio)linguistiques et littéraires » (Valentin Feussi et Cristina Schiavone, éds.), 2020, version en ligne : http://interfrancophonies.org.

DE QUOI L'HYBRIDATION EST-ELLE LE SYMPTÔME CHEZ SAMI TCHAK ?

OZOUF SÉNAMIN AMEDEGNATO

> Les débats intellectuels et politiques sur la définition d'une diaspora noire et ce qui peut fonder une identification partagée opposent les tenants d'une continuité directe avec l'Afrique, ceux qui mettent l'accent sur une condition d'oppression et d'aliénation des Noirs dans les pays occidentaux, et enfin ceux qui, tel Paul Gilroy, mettent en avant la formation d'une culture originale du mélange. Ainsi, d'empreinte en trace, de reste en germe, l'hybridité et le métissage sont un des horizons possibles des diasporas dont les réseaux se multiplient[1].

ÉCRIRE, UNE ACTIVITÉ PLACÉE SOUS LE SIGNE DE L'HÉTÉROGÈNE

Depuis au moins les travaux de Mikhaïl Bakhtine, en particulier le volume intitulé *Esthétique de la création verbale* (1929),[2] le questionnement sur l'hétérogénéité n'a cessé d'occuper les chercheurs de plusieurs domaines des sciences humaines et sociales, au point de devenir un incontournable.[3] Depuis lors, la notion a connu plusieurs avatars, au gré des auteurs et des disciplines. C'est ainsi que des concepts aussi divers que l'intertextualité (Julia Kristeva)[4], la citation (Antoine Compagnon)[5], l'intertexte (Michael Riffaterre)[6], l'hypertexte

[1] Nicole Lapierre, *Pensons ailleurs*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2004, p. 205-206.

[2] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, trad. Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, 1984 (1929).

[3] Hormis la linguistique et la littérature, cette problématique a nourri des travaux en études postcoloniales (Arjun Appadurai ; Hami K. Bhabha ; Edward W. Said ; Gayatri C. Spivak), en créolistique (Jean Bernabé ; Patrick Chamoiseau ; Raphaël Confiant ; Édouard Glissant), en *Cultural Studies* (Paul Gilroy ; John Howard Griffin ; Stuart Hall), voire en ethnologie (Jean-Loup Amselle ; Georges Balandier ; Arnold Van Gennep), en sociologie (Nicole Lapierre ; Karl Mannheim ; Georg Simmel) et en philosophie (Hannah Arendt ; Gilles Deleuze et Félix Guattari ; Jacques Derrida ; Edgar Morin).

[4] Julia Kristeva, *Sèmèiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1969.

[5] Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, 1979.

(Gérard Genette)[7] et la polyphonie (Oswald Ducrot)[8] renvoient tous à ce que Jacqueline Authier-Revuz[9] regroupa sous l'étiquette globale d'hétérogénéités énonciatives et que Bakhtine lui-même avait nommé dialogisme, se fondant sur le primat du dialogue dans la langue et dans les interactions.

Pour le linguiste et critique littéraire russe, en effet, ce dialogisme renvoie à la capacité des énoncés à faire entendre une ou des voix autres que celles du locuteur ; en conséquence de quoi, tout énoncé, qu'il soit monologal ou dialogal, peut être, est en fait, dialogique. Parce que tout locuteur façonne son discours pour un interlocuteur, même les monologues jouent l'échange et miment les formes du dialogue.

> Le dialogue, au sens étroit du terme, dira-t-il dans une autre œuvre, ne constitue, bien entendu qu'une des formes, des plus importantes, il est vrai, de l'interaction verbale. Mais on peut comprendre le mot « dialogue » dans un sens élargi, c'est-à-dire non seulement comme l'échange à haute voix et impliquant des individus placés face à face, mais tout échange verbal, de quelque type qu'il soit[10].

Par conséquent, aucun mot n'est neutre, mais inévitablement chargé, occupé, habité, traversé des discours dans lesquels il a vécu son existence socialement sous-tendue. Les linguistes subséquents s'interrogeront sur les modes d'actualisation de ces formes d'hétérogénéités dans les discours, selon qu'elles sont montrées ou non, marquées ou non ; la différence étant tout simplement le degré de fusion entre l'autre et le moi[11].

Ainsi formulé, ce dialogisme n'est qu'une déclinaison d'une réflexion plus large sur les identités, leur construction au sein de tissus sociaux constitués ou en cours de constitution. Il fait écho à la réflexion anthropologique qui vise à cerner la définition des individus en tant que sujets dans un monde en perpétuel mouvement et où la diversité, l'altérité, l'hybridité (dont on reconnaîtra les figures dans le touriste, l'immigrant, le réfugiés et l'exilé) viennent bousculer les paradigmes identitaires que l'on tenait pour acquis.

Au plan esthétique, il s'avère intéressant de noter que c'est à partir du discours littéraire que Bakhtine a élaboré le dialogisme comme théorie de l'hétérogénéisation interne au discours produit par un seul et même locuteur. Cela explique pourquoi l'acte d'écrire est

---

[6] Michael Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

[7] Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

[8] Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

[9] Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages* n° 73, 1984.

[10] Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 136. Une nouvelle édition, bilingue, retraduite et commentée de ce livre, proposée par Tylkowski Inna et Patrick Sériot, est désormais disponible depuis 2010 dans le catalogue de l'éditeur Lambert-Lucas, qui rend l'ouvrage à son véritable auteur : Valentin Nicolaievitch Volochinov (longtemps considéré comme un prête-nom de Bakhtine).

[11] Voir par exemple : Doris de Arruda Carneiro da Cunha, *Discours rapporté et circulation de la parole*, Louvain, Peeters Publishers, 1992.

désormais considéré comme hétérogène[12]. Il l'est par essence, puisque « la littérature [est] faite de mots – mais de mots chargés d'histoire et de culture » ainsi que l'a rappelé Harald Weinrich[13]. Or cette langue, justement, n'est guère homogène, ainsi qu'en témoignent l'existence, par exemple, de variations linguistiques au sein des idiomes, de registres langagiers différents et d'autres éléments dont s'occupe la sociolinguistique, discipline solidement ancrée dans la diversité des comportements langagiers quotidiens. Plusieurs pratiques témoignent donc ainsi de cette hétérogénéité dans les œuvres littéraires. C'est notamment le cas lorsque les écrivains font parler leurs personnages tels qu'ils sont, en mettant en scène leurs dialectes et la diversité des sociolectes en usage dans le tissu social ; construisent des dialogues qui prennent en compte les rapports sociaux des personnages ; usent d'allusion, d'ironie, de détournement, ou bien encore de formes linguistiques aussi courantes que la négation, l'interrogation ou le discours rapporté.

Cette contribution ne se veut pas théorique. Elle vise, au contraire, une défense et illustration du thème de l'hybridation dans l'écriture de Sami Tchak, écrivain africain diasporique. Plus précisément, il s'agira de montrer comment l'entremêlement de plusieurs univers culturels, ainsi que le recours à une pléthore d'éléments intertextuels multipliant les réseaux et filiations, participent d'une stratégie qui permet à l'écrivain d'inscrire décentrement et mondialité au cœur de sa démarche esthétique.

SAMI TCHAK : ÉCRIVAIN EXILÉ, TRANSFUGE CULTUREL, INTELLECTUEL DIASPORIQUE

Installé en France depuis 1986, l'écrivain, Sami Tchak, nom de plume de Sadamba Tcha-Koura est l'auteur à ce jour de huit romans[14], et lauréat, en 2004, du grand prix littéraire d'Afrique noire pour l'ensemble de son œuvre. La quatrième de couverture du roman *Place des Fêtes*[15] le présente sobrement comme « né en 1960 à Bowounda, au Togo. Licencié en philosophie et docteur en sociologie, il est essayiste

[12] Voir par exemple : Rainer Grutman, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Montréal, Fides-CETUQ, 1997 ; Lise Gauvin, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Éditions Karthala, 2000.

[13] Harald Weinrich, *Conscience linguistique et lectures littéraires*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1989, p. 7.

[14] En ordre chronologique : *Femme infidèle*, Lomé, NEA, 1988 ; *Place des Fêtes*, Paris, Gallimard, 2001 ; *Hermina*, Paris, Gallimard, 2003 ; *La Fête des masques*, 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 ; *L'Ethnologue et le sage*, Libreville, Éditions ODEM, 2013 et *Ainsi parlait mon père*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2018.

[15] Dans la suite du texte, ce roman sera *PF*, suivi du numéro de la page. Il a été traduit en allemand et en espagnol.

et romancier. Avec *Place des Fêtes*, il dit prendre un nouveau départ dans le domaine de la fiction ». Il est également l'auteur de plusieurs nouvelles et de cinq essais[16], dont les quatre premiers furent précédés en 1988 par un roman intitulé *Femme infidèle*, publié aux Nouvelles Éditions Africaines du Togo. C'est par rapport à ce premier roman, écrit avant 1990, que l'auteur annonce son changement de perspective. Car le contexte géographique dans lequel se déroule l'action romanesque de cette première œuvre est celui de son Togo natal avec des anthroponymes et des toponymes qui ressortissent aux réalités culturelles du lieu. Par contraste, *Place des Fêtes*, son deuxième roman (après la parenthèse des essais) est écrit dans une optique différente, qui n'est pas sans intérêt : il consacre son auteur comme réécrivain,[17] du fait du va-et-vient entre essai et fiction chez Sami Tchak, et marque le début de sa réorientation géo-culturelle.

> La science est grossière, la vie est subtile, remarquait Roland Barthes, et c'est pour corriger cette distance que la littérature nous importe. D'autre part, le savoir qu'elle mobilise n'est jamais ni entier ni dernier ; la littérature ne dit pas qu'elle sait quelque chose, mais qu'elle sait de quelque chose ; ou mieux : qu'elle en sait quelque chose – qu'elle en sait long sur les hommes [...] Parce qu'elle met en scène le langage, au lieu, simplement, de l'utiliser, elle engrène le savoir dans le rouage de la réflexivité infinie : à travers l'écriture, le savoir réfléchit sans cesse sur le savoir, selon un discours qui n'est plus épistémologique, mais dramatique[18].

La principale force de la création littéraire réside bien là : susciter la réflexion auprès du plus grand nombre, en exposant les enjeux de la vie de façon subtile et allusive ; c'est-à-dire avec une efficacité d'autant plus redoutable que les romans semblent anodins et peu dogmatiques, contrairement aux essais, réputés pour leur lourdeur et une certaine sécheresse. C'est ce que tente en effet de faire Sami Tchak depuis *Place des Fêtes* : élargir le cercle de réflexion au plus grand nombre, c'est-à-dire à un public plus large que celui qui s'intéresse traditionnellement aux essais de sociologie et de philosophie ; déranger – mais de façon tranquille – le confort (bourgeois) de ses contemporains en exposant avec humour, dérision, ironie et cynisme, certains enjeux de la société tels que reflétés dans les titres des essais (paysannerie, sexualité, prostitution, Sida, etc.) À noter à ce titre que Sami Tchak a reçu le premier prix pour le concours du Prix William Sassine, avec la nouvelle

---

[16] *Formation d'une élite paysanne au Burkina Faso*, Paris, L'Harmattan, 1995 ; *La Sexualité féminine en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; *La Prostitution à Cuba*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; *L'Afrique à l'épreuve du sida*, Paris, L'Harmattan, 2000 et *La Couleur de l'écrivain*, Ciboure, La Cheminante, 2014 (réédité en 2018).

[17] Voir : Ozouf Sénamin Amedegnato, « Sami Tchak : de l'essai au roman », dans Patrick Bergeron et Marie Carrière (éds.), *Les Réécrivains. Enjeux transtextuels dans la littérature moderne d'expression française*, Bern, Peter Lang, p. 217-232.

[18] Roland Barthes, *Leçon*, dans *Œuvres complètes V, Livres, textes, entretiens 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002 (1978), p. 434.

« Vous avez l'heure ? [19]». Le concours, auquel participaient les écrivains d'origine africaine et de langue française, avait pour thèmes le racisme, l'ethnisme et la xénophobie, des sujets dont l'auteur a l'habitude de traiter aussi bien dans ses essais que dans ses romans, avec pour toile de fond l'immigration, l'exil, la sexualité et la faune humaine.

> La littérature fait tourner les savoirs, ajoute Barthes, elle n'en fixe, n'en fétichise aucun ; elle leur donne une place indirecte, et cet indirect est précieux [...] il permet de désigner des savoirs possibles – insoupçonnés, inaccomplis : la littérature travaille dans les interstices de la science : elle est toujours en retard ou en avance sur elle[20].

Déjà en 1997 (probablement alors que *Place des Fêtes* et *Hermina* étaient en gestation), Sami Tchak affirmait dans une interview son désir de ne plus situer ses récits dans l'univers géographique et socioculturel qui l'a vu naître:

> J'ajoute qu'il ne m'est en aucune manière venu à l'idée que je pouvais écrire par exemple en ma langue maternelle. L'idée ne m'est pas encore venue à l'esprit, puisque je me sens de plus en plus éloigné, vraiment exilé. Et il ne s'agira plus seulement de voyager au travers de la langue ; ce serait même au travers des réalités géographiques, ce qui m'a quand même fait prendre une décision. Après *Femme infidèle*, je n'écrirai plus sur le Togo. Que ce soit le roman ou l'essai ou l'étude, je n'écrirai même plus, même pas un article sur le Togo ; c'est-à-dire pour que la fuite soit totale. Actuellement, il y a un roman que je suis en train de d'écrire, qui m'amuse énormément. C'est vrai, ça m'amuse énormément : c'est qu'à la fois je m'amuse en écrivant, je m'amuse en me relisant. Ce qui me laisse carrément la liberté d'utiliser le terrain caribéen, cubain en particulier. Je suis allé au Burkina, je fais un saut là. Je pense que même si je revenais de là, c'est-à-dire de Cuba, je suis sûr que ce ne serait pas au Togo ; ce serait vers un autre coin, qui me donne cette impression que je n'ai pas seulement fui par la langue mais que j'ai également fui sur la terre[21].

C'est sans doute pour rester cohérent avec cette volonté de déplacement, d'endosser la mobilité et d'assumer la posture de « l'intellectuel sans attaches »[22], qu'il fait paraître le roman dont il parle dans l'interview, et les textes subséquents chez Gallimard et Mercure de France successivement. Car, contrairement aux Nouvelles Éditions Africaines du Togo, Gallimard est un éditeur de portée mondiale, très largement distribué et reconnu; par conséquent, plus approprié pour un écrivain qui cherche à désenclaver son œuvre.

La présentation de l'auteur proposée en couverture de *Hermina*[23], plus mesurée encore que la précédente, est symptomatique de ce

---

[19] Nouvelle parue dans le collectif *Le Camp des innocents*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2006.

[20] *Ibid.*

[21] Sénamin Amedegnato, « Interview Sami Tchak », *Prolégomènes à une théorie de l'appropriation et de la production du sens dans la francographie africaine. Le cas du Togo*. Thèse de doctorat, Montpellier, Université Paul-Valéry, 2000, p. 533-540.

[22] Expression empruntée à Nicole Lapierre, *Op. Cit.*, p. 92.

[23] Dans la suite du texte, ce roman sera *HE*, suivi du numéro de la page.

décentrement. Elle attire délibérément l'attention sur l'œuvre plutôt que la personne de l'écrivain, mais aussi le lieu depuis lequel opère l'écrivain : « Originaire du Togo, vivant et écrivant à Paris, l'auteur très controversé de *Place des Fêtes* nous donne ici un autre roman des plus iconoclastes où l'humour et la dérision le disputent aux bonheurs amoureux ». Cette sobriété (qui se confirme au fil des œuvres) établit le positionnement paratopique de l'écrivain, et nous verrons que cela n'est pas étranger à ses stratégies d'écriture. Selon Dominique Maingueneau, en effet,

> La littérature définit bien un 'lieu' dans la société, mais on ne peut lui assigner aucun territoire. Sans 'localisation' il n'y a pas d'institutions permettant de légitimer ou de gérer la production et la consommation des œuvres, par conséquent pas de littérature ; mais sans 'délocalisation' il n'y a pas de littérature véritable [...] L'appartenance au champ littéraire n'est donc pas l'absence de tout lieu, mais plutôt une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Cette localité paradoxale, nous la nommerons paratopie[24].

Reste à voir comment cette paratopie se manifeste dans les œuvres et comment elle informe la démarche esthétique de l'écrivain.

« ICI », « LÀ-BAS » ET PLUS LOIN : *PLACE DES FÊTES* EN EXEMPLE

Place des Fêtes raconte l'histoire d'un jeune homme sans nom, fils d'un immigré africain à Paris, ses origines, son quotidien, sa famille et leurs « vies sans horizon » (*PF* 9). Au-delà des aventures sexuelles qu'il expérimente en autodidacte (obsession, inceste, fantasme sur le corps maternel, prostitution, proxénétisme...), c'est l'occasion pour cette conscience individuelle de dénoncer avec ironie et cynisme, certains stéréotypes des Africains contre l'Occident, sur les questions d'immigration. Cette lucidité est tributaire de la distance critique que crée son double ancrage culturel et vise à déranger « les anti-racistes, les racistes et les victimes (ou prétendues victimes ?) du racisme » (*PF*: 4e de couv). Parlant de l'exemple-type du passeur, frontalier et exilé Karl Mannheim, Nicole Lapierre soulignait justement l'utilité, mais également de la responsabilité des intellectuels sans attaches :

> Ils sont au contraire requis ; compte tenu de leurs capacités propres, ils ont un rôle à jouer, une charge sociale et politique à assumer. Bref, ces intellectuels sont sans attaches mais pas sans responsabilité. Deux voies s'ouvrent à eux : soit « le ralliement volontaire à l'une ou l'autre des classes antagonistes » dont ils deviennent les porte-parole, soit l'accomplissement de leur mission en tant qu'avocats prédestinés des intérêts intellectuels de l'ensemble de la société[25].

Dans le contexte particulier de cette œuvre, il est permis d'inférer que cette absence de nom pour le narrateur puisse symboliser un déficit d'identité culturelle, puisqu'il se trouve entre deux cultures,

[24] Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p. 28.

[25] Nicole Lapierre, *Pensons ailleurs*, Paris, Gallimard Folio, 2004, p. 98.

celle de « là-bas » et celle d'« ici ». Mais ce pourrait très bien être le symptôme du déni d'identité individuelle que doivent gérer les immigrés de France au quotidien : si de toute façon les Noirs s'appellent tous « Mamadou » et se ressemblent tous, à quoi bon préciser les noms ? Il pourrait s'agir de n'importe lequel d'entre eux. Enfin, dans la perspective de l'écrivain, le narrateur sans nom pourrait être n'importe quel immigré (indépendamment du lieu), voire de n'importe quelle personne qui se retrouverait dans au moins une partie de l'expérience diasporique, laquelle se manifeste dans l'entremêlement dans l'œuvre des univers culturels français et africain.

Les références culturelles franco-françaises sont en effet nombreuses, compte tenu que le récit se déroule en France. La première occurrence de cet ordre est le titre lui-même. Desservie par les lignes 7bis (Louis-Blanc – Pré-Saint-Gervais) et 11 (Châtelet – Mairie des Lilas), « Place des Fêtes » est une station du métro parisien ; la plus profonde du réseau (22.45m en dessous de la surface), ce qui annonce une sorte de descente dans les profondeurs (aux enfers ?). Ouverte en 1911 et située dans le XIXe arrondissement de Paris, la place accueillait jadis les fêtes de l'ancienne commune de Belleville, quartier multiethnique. Aujourd'hui, la place abrite un marché et une vie artistique très active.

Le lecteur qui est familier avec la vie socioculturelle et politique de la France reconnaîtra aisément certains clins d'œil, liés pour la plupart à la question de la place de l'immigré au sein de la société française :

1) des musiciens ragga/rap Doc Gynéco (9) avec sa chanson « Né là-bas », MC Solar (33) avec sa chanson « Bouge de là » ou Claude François (117) ;

2) des célébrités tels l'humoriste Coluche (« Or, les Noirs en France, entre nous, hein, entre nous? Ce ne sont pas des Japonais quand même, non ? » 47), la Miss France 2000, Sonia Rolland, qui est métisse Franco-Rwandaise et Geneviève de Fontenay, la marraine des Miss, connue pour son port notoire de chapeaux (46), le couturier Paco Rabanne (96) et ses prédictions apocalyptiques de la veille de l'an 2000 ;

3) des hommes politiques comme Jean-Pierre Chevènement (« [...] je veux être aussi franc de France que le ministre de l'Intérieur quand il faut dire la vérité sur les immigrés en sauvageons, sans avoir un cul rare qui m'envoie dans le coma » 34) ou Édouard Balladur (« [...] c'est très facile pour un Blanc d'origine turque ou arménienne ou de l'Europe de l'Est de devenir un national pur et dur au point de devenir Premier ministre, voire présidentiable à deux poils de gagner les élections » 46) ou encore Jacques Chirac (« les bruits et les odeurs » 10 ; 26), une allusion au tristement célèbre « Discours d'Orléans »

tenu le 19 juin 1991, alors qu'il était président du RPR (Rassemblement pour la République) et maire de Paris :

> Notre problème, ce n'est pas les étrangers, c'est qu'il y a overdose. C'est peut-être vrai qu'il n'y a pas plus d'étrangers qu'avant la guerre, mais ce n'est pas les mêmes et ça fait une différence. Il est certain que d'avoir des Espagnols, des Polonais et des Portugais travaillant chez nous, ça pose moins de problèmes que d'avoir des musulmans et des Noirs [...] Comment voulez-vous que le travailleur français qui travaille avec sa femme et qui, ensemble, gagnent environ 15000 francs, et qui voit sur le palier à côté de son HLM, entassée, une famille avec un père de famille, trois ou quatre épouses, et une vingtaine de gosses, et qui gagne 50000 francs de prestations sociales, sans naturellement travailler... si vous ajoutez le bruit et l'odeur, hé bien le travailleur français sur le palier devient fou. Et ce n'est pas être raciste que de dire cela[26].

4) enfin, quelques éléments de la vie quotidienne, trop nombreux pour être tous répertoriés s'ajoutent à la liste déjà incomplète ci-dessus : TF1 (46), chaîne de télévision privée ; Tac-o-tac ; PMU (35), jeux de hasard ; Château-Rouge (34), quartier d'immigrés, EDF-GDF et BNP (136), respectivement compagnie d'électricité et banque, Resto du cœur, CAF, ASSEDIC, RMI, APL, ALS (32), la tour Eiffel (74), etc.

Les références à l'Afrique sont quant à elles proportionnellement moins nombreuses et se manifestent dans les noms de pays explicitement mentionnés (Kenya, Nigeria, Burkina Faso, Niger par exemple) ou des nationalités (Malien, Guinéen). Mais d'autres éléments renvoient à l'univers africain : le musicien albinos Salif Kéita (11) et sa chanson « Nous pas bouger » ; le musicien camerounais Petit Pays ; le président Henri Konan-Bédié et sa politique de préférence nationale en Côte d'Ivoire (44-45) ; le « beurre de karité fabriqué au Mali » (149) ; le poète sénégalais Birago Diop (288), avec son poème « Souffle », qui dit que « les morts ne sont pas morts » ; etc.

L'entrecroisement des univers culturels dans le récit montre la posture hybride, parce que biculturelle, du narrateur. Pour ce dernier, la France est proche mais inhospitalière ; l'Afrique est plutôt lointaine et pas nécessairement, voire pas du tout objet de désir. Ce double ancrage diégétique existe pour témoigner des enjeux de la double appartenance, du métissage culturel des protagonistes, qui ne sont pas sans rappeler celle de l'auteur lui-même. Les romans subséquents de Sami Tchak ne feront que confirmer cette projection vers l'ailleurs. Bien au-delà des horizons géoculturels africain et français, l'auteur, par le jeu des intertextes, promène ses lecteurs à Cuba, en Amérique latine, en Amérique du Nord, en Europe, en Asie. Bref, le monde entier se retrouve dans ses œuvres et l'écrivain opte de se rattacher à plusieurs autres écrivains du monde, de toutes les littératures qu'il lui a été donné de connaitre. Or, cet éclatement référentiel, signe d'une ouverture délibérée au monde n'est pas simplement le résultat d'un positionnement identitaire. Il correspond également à l'expression

[26] INA, *Journal TF1* du 20 juin 1991.

d'un choix esthétique ; une esthétique apparue au début des années 1990 chez des écrivains africains francographes de troisième génération[27], qui se distinguent par les traits suivants : ils vivent en exil volontaire ou forcé, en Europe ou en Amérique ; assument sereinement leurs identités multiples ; cherchent à s'affranchir des étiquettes nationalitaires jugées ghettoïsantes ; se distancient des luttes (anticolonialisme, exaltation du passé précolonial, dénonciation des nouvelles bourgeoisies noires…) qui naguère étaient les incontournables des productions littéraires africaines ; revendiquent une écriture plus introvertie, voire nombriliste ; et sont soucieux de s'inscrire de plein pied dans la mondialisation, d'où le brouillage volontaire des identités nationales au profit d'une pluralité d'affiliations géographiques et culturelles. Ces éléments concourent à les positionner dans le paysage littéraire comme adeptes d'une nouvelle forme d'écriture fin-de siècle.

L'HYBRIDATION COMME SYMPTÔME DE DÉCADENTISME FIN-DE-SIÈCLE CHEZ SAMI TCHAK

Phénomène fin de siècle, la décadence est une sorte de conscience valorisée de l'ensemble de la culture, de la part d'individus qui sont exaspérés par la bêtise de leurs contemporains, sont viscéralement antibourgeois et déclarent la vie moderne proprement invivable et sont pessimistes face à l'avenir. « Ne sachant plus déchiffrer le paysage urbain et ayant désappris à lire la faune humaine, les Parisiens se croient désarmés devant le chaos et professent un scepticisme qu'il faut bien appeler gnoséologique », écrit Julia Przybos[28] dans un essai magistral consacré au décadentisme français de la fin du dix-neuvième siècle. Il faut dire, en effet, qu'à cette période-là, le sentiment général qui règne est celui d'une perte des repères habituels, une confusion totale face à « la ville en transformation, la disparition des vieilles coutumes dans le milieu urbain, l'effacement des distinctions sociales, les valeurs traditionnelles mêlées ou décomposées, la société rongée par la corruption »[29]. Ces changements sont survenus à la faveur du développement des progrès techniques qui contribuent à l'accélération de la vie quotidienne : le téléphone a aboli les distances ; les chemins de fer ont accéléré les contacts de populations, donc le pêle-mêle ethnique, l'immigration et le métissage… Le doute et l'ennui s'installent, ainsi qu'en témoigne cette impression d'Alfred de Musset, d'être « venu

[27] Sénamin Amedegnato, « Vers une troisième génération d'écrivains togolais francographes ou comment la littérature de l'"intranquillité' produit de l'identité », *Cahiers d'Études Africaines*, n° 163-164, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001, p. 749-769.

[28] Julia Przybos, *Zoom sur les décadents*, Julia, Paris, José Corti, 2002, p. 13.

[29] *Op. Cit.*, p. 15.

trop tard dans un monde trop vieux », un monde où « tout a été déjà »[30] dit et où il n'y a plus rien de nouveau sous le soleil, comme disait déjà l'Ecclésiaste.

Les écrivains décadents sont ceux qui s'efforcent de résister à ce pessimisme généralisé grâce à leurs œuvres. Ils s'essaient en effet à composer des contes, des nouvelles, des romans et des pièces de théâtre, « où ils créent des mondes artificiels en dehors des schémas perpétués par la nature. Et ils le font en schopenhaueriens convaincus. Le maître enseigne que l'art est la seule échappatoire digne des hommes qui en sont venus à nier le progrès »[31]. Quelques caractéristiques contribuent à faire de Sami Tchak, un de ces écrivains décadents. À commencer par les thèmes. Celui de l'immigration permet à ces néo-décadents de donner à réfléchir sur les changements survenus dans la société du fait des contacts de plus en plus fréquents et prolongés de populations. Car les décadents sont exaspérés par plusieurs phénomènes de société dont le racisme, le dogmatisme, le totalitarisme… Le thème de l'exil, présent dans ses œuvres permet quant à lui une distance critique, utile pour remettre les choses en perspective – on voit mieux certaines choses de loin.

Le lecteur de *Place des Fêtes*, disions-nous ci-avant, ne sait pas comment s'appelle le narrateur ni son âge. Son ami est présenté comme « le Malien », ce qui est plus un qualificatif qu'un nom propre.

> Les Décadents, affirme Julia Przybos, se soucient peu de doter leurs récits d'éléments aptes à les authentifier. Ils se plaisent au contraire à composer des récits susceptibles de créer l'étonnement, voire le doute chez des lecteurs. Et si jamais ils recourent au vieux topos, c'est pour contester les vertus traditionnelles du voyage[32].

L'indétermination des noms propres permet au lecteur de pouvoir s'identifier plus facilement à l'un ou l'autre des protagonistes. Les écrivains décadents manient la langue de façon à laisser voir les difficultés de l'acte de communication. Un certain nombre de thèmes sont récurrents dans leurs écrits, parmi lesquels la fin de siècle, bien sûr, mais également la fin de vie, la mort, la maladie, le goût pour l'artifice, le raffinement et les tabous sexuels. Il est beaucoup question de tout cela dans les romans de Sami Tchak. On peut lire par exemple dans *Place des Fêtes* que :

> [Le narrateur] lui-même est né en France, comme ses deux petites sœurs actuellement putes en Hollande et comme sa cousine, qui a de gros et beaux seins, qu'il aime malgré l'inceste. Qu'il a aimé la cousine de son ami le Malien, qu'ils ont d'abord violée, cet ami et lui. Qu'il a eu des relations avec l'une de ses petites sœurs, qu'il aurait même voulu en avoir avec sa pute de mère (ce n'est pas clair !) […] Qu'il est devenu le proxénète de sa cousine et de sa nièce… (*PF* 4e de couv.)

Ce qui commence ici comme une « simple » éducation sexuelle, va prendre dans les romans suivants une tournure de plus en plus osée

[30] Alfred de Musset, *Poésies complètes*, Paris, Charpentier, Libraire-Éditeur, 1841, p. 307.

[31] Przybos, *Op. Cit.*, p. 171.

[32] *Ibid.*, p. 219.

(par exemple la nécrophilie dans *La Fête des masques*), avec quelques fois des détails chorégraphiques qui ne peuvent laisser le lecteur indifférent. Il faut donc rajouter à la liste des goûts des décadents celui pour la provocation.

De plus, certaines figures sont également omniprésentes dans les œuvres décadentes. L'on retiendra ici en particulier la figure du masque – donc de l'imposture, celles des doubles, des androgynes, des homosexuels, des adolescents, des statues, des fantômes. Comme l'explique Przybos,

> [Les écrivains décadents] pourraient bien avoir à l'origine une fascination pour les catégories qui se confondent, les concepts qui se brouillent, les barrières qui s'effacent : celles entre le moi et l'autre, l'homme et la femme, l'enfant et l'adulte, la nature et la culture, le sacré et le profane, la vie et la mort, l'animé et l'inanimé, le naturel et l'artificiel[33].

Autre caractéristique digne d'attention : l'éclatement spatio-temporel. La quatrième de couverture de *Hermina* indique à cet effet que :

> *Hermina,* c'est un voyage à travers l'espace (le Mexique, Cuba, Haïti, Paris, Miami…), le temps, les philosophies, la création, la chair qui se fait livres et les livres qui se font chair, les identités perdues et les fantasmes. C'est aussi un regard lucide sur les joies et les tourments de la vie incarnées par les personnages tous plus inquiétants, plus attachants les uns que les autres, Samuel, Irma, Nora, Fritz, Karl, Katarina, Mira, Ingrid, Chingareno, Rachid, Cécilia, Bob, André, outre Hermina, Herberto, Lourdés, Federico, qui entre-tissent leurs destins, nous prennent au piège de la connaissance et du plaisir, des ambitions déçues, forment une mosaïque inoubliable de notre époque, de la mondialisation de l'exil, de l'universel théâtre de l'imposture, changent de masque jusqu'à la perversion, jusqu'aux questions qui laissent sans voix, jusqu'aux indicibles vérités (*HE* 4e couv).

Ce voyage à travers l'espace et le temps sert à déjouer le déterminisme contextuel (géographique), qui permet à l'auteur d'échapper au piège de l'enfermement identitaire. Il lui permet également de s'inscrire dans la longue lignée (ou si l'on préfère, à la suite) de tous les utopistes qui, tous pays confondus et toutes époques confondues, ont cru et croient que « écrire, c'est essayer de donner un sens, un sens moins fragile que les vies » (*HE* 13).

Cette filiation spatio-temporelle, bien qu'assumée, n'est pas sans conséquences. Ainsi, parce qu'ils pensent que tout a été déjà dit et bu, les décadents doutent de pouvoir produire des œuvres originales. Un coup d'œil à la table des matières de *Place des Fêtes* peut nous en convaincre : chacun des 73 chapitres que comporte le roman commence avec le lexème « Putain de ». Signe par excellence de l'appartenance (« intégration » ?) du narrateur à l'univers culturel franco-français, ce lexème n'est pas un simple juron grossier. Il exprime aussi le ras-le-bol devant l'impossible originalité ; ou pour le

[33] *Ibid.*, p. 172-173.

dire autrement, la résignation à devoir répéter. L'inconfort de cette posture de l'écrivain sert précisément de sujet à *Hermina*, livre réflexif et polyphonique où le personnage principal tente d'écrire un roman sans trop y parvenir.

> - Ton roman, tu l'écris toujours ? demanda-t-elle en se tordant les doigts et en se penchant légèrement vers Herberto.
>
> - Oui, j'essaie.
>
> Cinq ans déjà qu'il tentait d'écrire un roman en s'inspirant de la vie de Santiago, le vieux pêcheur (*HE* 12).

Devant le poids des géants du passé et son propre sentiment de petitesse face à tous ces monuments littéraires, toutes ces autorités, dont la réputation n'est plus à démontrer, il « détruisait alors toutes les traces de sa tentative et prenait un livre pour se laisser envahir par sa puissance » (*HE* 13). Céder la parole à d'autres qui ont déjà dit et bien dit, c'est bien ce que fait Sami Tchak dans ses romans, jusqu'au plus récent, *Ainsi parlait mon père*. Il égrène volontairement, explicitement, et de façon quasi boulimique, un chapelet ininterrompu d'échos polyphoniques à des auteurs et à des œuvres de partout. Vincent Simédoh en a fait la démonstration dans un article sur l'intertextualité dans *Hermina*, où il explique :

> Que ce soit celle d'Alexandre Pouchkine (*La Fille du capitaine* [14]), d'Otto Weninger (*Sexe et caractère* [15]), Eimi Yamada (*Amère Volupté* [16] et La *Chrysalide brisée* [17]), d'Ernest Sabato (*Le Tunnel* [18]), ou de Gabriel Garcia Màrquez (*L'Automne du patriarche* [19]), une constatation s'impose. La présentation des citations explicites est identique (elles s'accompagnent toujours du nom de l'auteur et du titre de l'œuvre) et elles forment avec le texte en construction une hybridité qui fait penser à un dialogue entre les écrits, entre les littératures, dans la mesure où, orienté vers son objet, le discours en rencontre un autre et ne peut éviter la confrontation avec le mot d'autrui. Les citations deviennent des voix multiples qui se font écho dans l'écriture. Plus elles sont plurielles, plus elles véhiculent non seulement leur valeur propre mais aussi de nouvelles valeurs en fonction de la nouvelle interprétation générée par le contexte nouveau[34].

L'intertextualité, qui en définitive, est une caractéristique majeure de l'écriture décadente, permet aux écrivains (dont Sami Tchak) de faire éclater les frontières littéraires telles qu'établies par la Sorbonne[35] ; donc de produire une œuvre universelle – entendre : ouverte au monde, en dialogue avec d'autres cultures et avec la

[34] Vincent Simédoh, « Sami Tchak, *Hermina* : l'intertextualité ou une réflexion sur l'art romanesque », *Éthiopiques. Revue négro-africaine de littérature et de philosophie*, 2005, nº 75. URL : http://www.refer.sn/ethiopiques

[35] La Sorbonne fonctionne ici comme la métonymie des institutions littéraires universitaires. Nous savons en effet par Julia Przybos que l'un des plaisirs avérés du décadentisme français du dix-neuvième était celui de contredire l'autorité de la Sorbonne. C'est en effet la critique universitaire qui propose et range les écrivains dans des catégories dont force est de constater qu'elles sont parfois bien étanches.

littérature, toute la littérature. Toujours à propos d'*Hermina*, Vincent Simédoh écrit :

> Cette universalité se remarque également à travers la diversité des origines des auteurs cités. On y découvre plusieurs venant du continent européen dans toute sa diversité ; à côté des auteurs français (P. Loti, Restif de la Bretonne, Balzac, F. Sagan, V. Hugo.) qui occupent un tiers des auteurs cités, on a également des Italiens (Dante, Louis Calaferte, Curzio Malaparte), un Polonais (W. Gombrowicz), un Espagnol (Cervantès), des Allemands (Otto Weninger, Goethe), un Irlandais (James Joyce), des Russes (Pouchkine, Dostoïevski), un Tchèque (Kafka), etc. Des auteurs américains comme Henry Miller et Ernest Hemingway occupent aussi une grande part, sans oublier les écrivains cubains (Alejo Carpentier, Reinaldo Arenas) qui sont abondamment cités ainsi que des auteurs argentins comme Ramon Gomez de la Serna, Eva Peron, Ernesto Sabato, ou l'auteur colombien Gabriel Garcia Marquez. À cette liste, il faut ajouter ceux provenant des îles, comme Ananda Dévi de l'Île Maurice, Aimé Césaire de la Martinique, N.S. Naipaul de Trinidad, ou Jacques Roumain d'Haïti ou encore de Dany Laferrière qui est à la fois haïtien et québécois. On note aussi des auteurs venant du Japon comme Eimi Yamada, du Liban comme Khalil Gibran ou encore du Sénégal comme Cheikh Hamidou Kane, de la Guinée en la personne de Camara Laye et de l'Algérie avec Yacine Kateb. Comme on l'aura remarqué, la liste est longue et couvre une grande partie des littératures connues; elle dénote par conséquent une grande diversité d'affiliations à travers le monde. Le choix de la part d'un auteur togolais de situer son œuvre à Cuba était d'ailleurs déjà significatif[36].

Cette ambition était déjà présente dès *Place des Fêtes*, mais sur un mode plus allusif ; car les auteurs n'y sont pas mentionnés explicitement et les titres sont coulés dans le texte ; c'est-à-dire que le dialogisme n'y était pas nécessairement montré ni marqué, mais il y était bien présent. Il en va ainsi des références textuelles à Aimé Césaire (« […] cette idée de *retour au pays natal* comme dans un *cahier* martiniquais » (12))[37], Michel Houellebecq (« Fixer l'horloge et voir tomber dans le néant *les particules élémentaires* de l'*extension du domaine de la lutte* pour rester en vie » (16)), Boris Vian (« […] aller se vautrer dans l'onctueuse *écume des jours* de son paradis natal » (17)), Claude Lévi-Strauss (« […] ce n'est pas facile à supporter, les *tristes tropiques* » (41)), Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et Jean Bernabé (« Peut-être qu'un Antillais noir, lui, sans prendre un chemin *glissant* vers l'*éloge de la créolité* […] » (45)), Amélie Nothomb (« Est-ce qu'au Japon dans les entreprises en *stupeur et tremblement* les Blanches ne sont pas réduites à des dames pipi pour nettoyer le pipi rom ? » (45)), Antoine de St-Exupéry (« […] ça aurait marché comme ça s'il n'y avait pas eu trop de queues tombées en panne sur cette *terre des hommes* en *vol de nuit* et en *pilote de guerre* ? Bon, ne me fait pas perdre mon temps, papa, moi *petit prince* […] » (56)), etc. Une dernière allusion mérite d'être soulignée : celle à *La Polka* de Kossi Efoui, un autre écrivain décadent, togolais lui aussi,

[36] *Ibid.*
[37] C'est nous qui soulignons dans tout ce paragraphe.

roman publié aux éditions du Seuil: (« [...] ils vont jusqu'au *seuil* de la maison des autres pour danser *la polk*a » (29)) [38]. Compte tenu de l'effacement des balises des mots d'autrui, seule la rencontre entre l'érudition de l'auteur et celle du lecteur permet de repérer ces allusions textuelles.

Conclusion

De quoi l'hybridation est-elle le symptôme chez l'écrivain diasporique Sami Tchak ? Telle était la question que se posait cette contribution. Pour y répondre, il a fallu d'abord postuler l'écriture, en général, comme une activité hétérogène par essence, donc hybride. Le roman *Place des Fêtes* a ensuite servi à illustrer le fonctionnement textuel de l'hybridité, à travers notamment la manière dont le narrateur qui a une double appartenance culturelle (né en France de parents africains immigrés), fait éclater les bulles (identitaires) en naviguant divers univers culturels. Mais si l'énonciation littéraire est par nature dialogique, cette hétérogénéité est encore plus remarquable dans les écrits fin-de-siècle, situés habituellement dans la vingtaine d'années entre le début 90 du siècle finissant et la fin des années 10 du siècle suivant. Or, de *Place des Fêtes* (2001) à *Al Capone le Malien* (2011), six romans de Sami Tchak tombent autour de cette période dont on sait qu'elle est particulièrement propice au sentiment de perte de repères. D'où l'hypothèse finale d'une lecture (néo)décadentiste de ses œuvres. Selon cette interprétation, l'hybridation chez Sami Tchak serait le symptôme de l'esthétique décadentiste d'un écrivain qui s'installe confortablement dans le déplacement.

En multipliant les horizons culturels (attendues comme inattendues) dans *Place des Fêtes* et dans ses romans subséquents, Sami Tchak tente, à l'instar d'autres écrivains décadents, d'échapper au déterminisme contextuel ; une posture délibérée qui constitue elle-même une énonciation, car ainsi que l'explique Maingueneau, « loin d'énoncer sur un sol institutionnel neutre et stable, l'écrivain nourrit son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société »[39]. Du point de vue énonciatif, aucun choix énoncé (conçu comme produit de l'énonciation) n'est en effet neutre : ni la posture adoptée, ni la langue, encore moins les thèmes abordés ou esquivés. Cette posture nouvelle (pour Sami Tchak), nourrie de suspicion à l'endroit des nationalismes littéraires et des frontières, privilégie des filiations multinationales. Voilà qui explique la forte teneur intertextuelle des œuvres qui en

[38] Dans *La Polka* de Kossi Efoui, se trouvait déjà une évocation de la place des Fêtes : « Le hasard a épargné un poteau indicateur tordu dont la flèche pointe à présent vers le ciel oblique, insiste encore sur la direction place des Fêtes. Il n'y a plus de place pour rien », Paris, Seuil, 1998, p. 9.

[39] *Op. Cit.*, p. 27.

résultent. Dans sa quête de nouveaux paradigmes identitaires, l'écrivain se servira d'un arsenal composé de d'outils divers, parmi lesquels, la volonté de brouiller les pistes, de trahir les identités fixes et de surprendre, voire de choquer ; celle aussi de dialoguer avec un maximum de cultures, d'écrits littéraires et de produire des œuvres ouvertes au monde ; un certain goût pour la contradiction, pour l'éclectisme, et pour l'exotisme ; bref, un désir d'hétérogène et un constat général d'hybridation.

OUZOUF SÉNAMIN AMEDEGNATO
(University of Calgary)

ŒUVRES CITÉES

Corpus SAMI TCHAK

Œuvres de fiction
-----, *Femme infidèle*, Lomé, NEA, 1988.
-----, *Place des Fêtes*, Paris, Gallimard, 2001.
-----, *Hermina*, Paris, Gallimard, 2003.
-----, *La Fête des masques*, Paris, Gallimard, 2004.
-----, *Le Paradis des chiots*, Paris, Mercure de France, 2006.
-----, *Le Camp des innocents*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2006.
-----, *Filles de Mexico,* Paris, Mercure de France, 2008.
-----, *Al Capone le Malien*, Paris, Mercure de France, 2011.
-----, *L'Ethnologue et le sage*, Libreville, Éditions ODEM, 2013.
-----, *Ainsi parlait mon père*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2018.

Essais
-----, *Formation d'une élite paysanne au Burkina Faso*, Paris, L'Harmattan, 1995.
-----, *La Sexualité féminine en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1999.
-----, *La Prostitution à Cuba*, Paris, L'Harmattan, 1999.
-----, *L'Afrique à l'épreuve du sida*, Paris, L'Harmattan, 2000.
-----, *La Couleur de l'écrivain*, Ciboure, La Cheminante, 2014 (réédité en 2018).

Œuvres critiques citées

AMEDEGNATO Sénamin, « Interview Sami Tchak », dans *Prolégomènes à une théorie de l'appropriation et de la production du sens dans la francographie africaine. Le cas du Togo*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 2000 (thèse de doctorat), p. 533-540.

AMEDEGNATO Sénamin, « Vers une troisième génération d'écrivains togolais francographes ou comment la littérature de l''intranquillité' produit de l'identité », dans *Cahiers d'Études Africaines*, n° 163-164, 2001, p. 749-769.

AMEDEGNATO Ozouf Sénamin, « Sami Tchak : de l'essai au roman », dans Patrick Bergeron et Marie Carrière (dir.), *Les Réécrivains. Enjeux transtextuels dans la littérature moderne d'expression française*. Bern, Peter Lang, 2011, p. 217-232.

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », dans *Langages* n° 73, 1984, p. 98-111.

BAKHTINE Mikhaïl, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.
BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, [1929], Paris, Gallimard, 1984 (trad. Alfreda Aucouturier).
BARTHES Roland, *Leçon* [1978], dans *Œuvres complètes V, Livres, textes, entretiens 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002, p. 434-446.
COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, 1979.
DA CUNHA Doris de Arruda Carneiro, *Discours rapporté et circulation de la parole*, Louvain, Peeters Publishers, 1992.
DUCROT Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
EFOUI Kossi *La Polka,* Paris, Seuil, 1998.
GAUVIN Lise, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Éditions Karthala, 2000.
GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
GRUTMAN Rainer, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Montréal, Fides-CETUQ, 1997.
INA, *Journal TF1* du 20 juin 1991.
KRISTEVA Julia, *Sèmèiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.
LAPIERRE Nicole, *Pensons ailleurs*, Paris, Gallimard Folio, 2004.
MAINGUENEAU Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.
MUSSET Alfred de, *Poésies complètes*, Paris, Charpentier, Libraire-Éditeur, 1841.
PRZYBOS Julia, *Zoom sur les décadents*, Julia, Paris, José Corti, 2002.
RIFFATERRE Michael, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
SIMEDOH Vincent, « Sami Tchak, *Hermina* : l'intertextualité ou une réflexion sur l'art romanesque », dans *Éthiopiques. Revue négro-africaine de littérature et de philosophie*, 2005, nº 75 ; la version électronique : <http://www.refer.sn/ethiopiques>.
WEINRICH Harald, *Conscience linguistique et lectures littéraires*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1989.