

UNIVERSITE D'ABOMEY-CALAVI

FACULTE DES LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES

ECOLE DOCTORALE PLURIDISCIPLINAIRE
« ESPACES, CULTURES ET DEVELOPPEMENT »

SPECIALITE : LETTRES MODERNES

Mémoire de DEA

Thème :

**MARQUEURS D'ORIGINALITE ET CONSTRUCTIONS
INSOLITES : ASPECTS ESTHETIQUES DE LA POESIE
DE TCHICAYA U TAM'SI**

Présenté par :

François Constant HODONOU

Sous la direction du :

Professeur Adrien HUANNOU
Université d'Abomey-Calavi

ANNEE ACADEMIQUE : 2009 - 2010

DEDICACE

**A J., l'Ami des longues routes,
au-delà de *ceci*
et au-delà de *cela*,
– à quoi bon oublier :
– « *Duc in altum !* »**

**A la mémoire du professeur
Janvier AMELA
qui nous donna des conseils si précieux
au début de la rédaction de
ce mémoire...**

A l'Eclat et à la feuille –

*« Le soleil n'est point nommé
mais sa puissance est parmi nous »*
(Saint-John Perse)

REMERCIEMENTS

Nous tenons à adresser nos remerciements les plus sincères à :

♣ M. le Professeur Adrien HUANNOU, notre directeur de recherche, grâce à qui nous avons rencontré le Professeur AMELA dont les conseils nous furent bien précieux;

♣ M. le Professeur Mahougnon KAKPO, pour ses conseils et sa générosité...

♣ Tous nos professeurs de l'Ecole doctorale de la FLASH ;

♣ M. Raphaël YEBOU sans l'aide et les conseils de qui ce travail n'aurait pu aboutir ;

♣ M. Barthélémy ABIDJO qui a mis à notre disposition d'excellents et nombreux ouvrages...

♣ Tous ceux, parents, amis ou collègues, qui ont désiré, avec nous, ardemment, que ce travail soit fait,

– qu'importe *ceci*, or qu'importe *le reste*.

INTRODUCTION

Dans sa célèbre *Anthologie négro-africaine*, Lilyan Kesteloot écrit de Tchicaya U Tam'si qu'il était « l'un des tout grands poètes de l'Afrique noire »¹. Boniface Mongo-Mboussa termine sa préface à la réédition de *Arc musical* précédé de *Epitomé* par cet éloge : « Tchicaya U Tam'si innove en proposant des poèmes éclatés, à la syntaxe désarticulée, travaillés par des ruptures de tons [...]. En cela, il est *notre premier poète moderne* »². Même pour Senghor, la poésie de Tchicaya est « authentiquement négro-africaine » par sa « syntaxe de juxtaposition », cette « syntaxe qui déraisonne » procédant d'une thématique qui part « du désespoir à la révolte »³. Une lecture attentive, en effet, de l'œuvre poétique de cet auteur congolais, né en 1931 et mort en 1988, révèle une « singulière modernité »⁴ et des données d'écriture si délibérément novatrices qu'elles font de sa poésie une poésie originale et presque unique dans son originalité même au cœur de la poésie négro-africaine d'expression française.

L'objectif de cette étude intitulée « **Marqueurs d'originalité et constructions insolites : Aspects esthétiques de la poésie de Tchicaya U Tam'si** » est de relever les traits les plus saillants de cette originalité afin de tracer des pistes pour une réflexion plus approfondie sur cette poésie à la fois étrange et foisonnante. Ce sujet ressortit donc à la stylistique.

¹ Lilyan Kesteloot, *Anthologie négro-africaine. La littérature de 1918 à 1981*, Allier, Marabout, 1987, p. 313.

² Boniface Mongo-Mboussa, « Tchicaya U Tam'si : notre premier poète moderne », Préface à *Arc musical* précédé de *Epitomé*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. VI-VII. C'est nous qui soulignons.

³ Léopold Sédar Senghor, « Tchicaya ou de la poésie bantoue à la poésie négro-africaine » (Préface à la première édition d'*Epitomé*), texte repris dans *Liberté I*, (Négritude et humanisme), Paris, Editions du Seuil, 1964, pp. 364-368.

⁴ Olivier Poivre d'Arvor, « Tchicaya U Tam'si : l'héritage », *Cultures Sud*, n° 171, octobre - décembre 2008, p.3.

La raison fondamentale de ce choix réside dans notre grande passion, notre fascination pour la langue française et pour son fonctionnement, en particulier pour les différents partis, parfois inattendus et originaux, que les poètes arrivent à en tirer.

Quoique de l'ordre de la subjectivité, la seconde raison n'est pas sans importance, du moins à notre avis. Si, en effet, nous choisissons de travailler sur la poésie et sur un poète réputé difficile, c'est encore notre passion pour ce genre littéraire dont Yves Bonnefoy, poète lui-même et critique littéraire, dit qu'il est le « dire commun [...] porté à son intensité la plus grande »⁵, – et pour l'œuvre poétique de celui que beaucoup considèrent comme l'un des plus grands poètes négro-africains de langue française⁶.

En ce qui concerne le thème à proprement parler, il procède, dans une certaine mesure, du travail que nous avons déjà effectué sur la poésie de Tchicaya U Tam'Si dans le cadre de notre mémoire de maîtrise⁷. Il faut dire aussi, ainsi que nous l'avons déjà indiqué dans l'étude ci-dessus mentionnée, qu'assez peu de travaux d'envergure ont été effectués sur la poésie de Tchicaya, en particulier sur l'esthétique qui fonde cette œuvre⁸. D'un autre côté, le critique attentif observe, à la lecture de l'œuvre poétique que nous étudions, qu'elle se situe, ou,

⁵ Yves Bonnefoy, « La poésie et l'Université », cité par Jean-Michel Adam, *Langue et littérature. Analyses pragmatiques et textuelles*, Paris, Hachette, 1991, p. 37.

⁶ Quand nous avons découvert, pour la première fois, la poésie de Tchicaya U Tam'si (dont nous avons pourtant déjà lu un ou deux romans), l'impression qu'elle a faite sur nous a été si forte qu'il s'est établi, obscurément, entre ce poète et nous-même comme une amitié spirituelle. Il s'agissait d'un poème écrit en hommage à Léon-Gontran Damas et qui se terminait par ces vers : « Te linge la terre/mais jamais l'oubli ».

⁷ François Constant Hodonou, *La théologie du sarcasme : Aspects de l'œuvre poétique de Tchicaya U Tam'si*, Mémoire de maîtrise, FLASH, UAC, soutenu en 2004. Dans cette étude, nous avons essentiellement montré qu'il y a une dimension métaphysique et religieuse dans l'œuvre poétique de Tchicaya U Tam'si.

⁸ A notre connaissance, la seule étude qui porte véritablement sur l'aspect esthétique de la poésie de Tchicaya U Tam'si est le livre de Maurice Amuri Mpala-Lutebele, *Testament de Tchicaya U Tam'si*, Paris, L'Harmattan, Collection « Comptes rendus », 2008, 257 p. L'auteur y adopte une « approche sémio-linguistique qui postule l'exploitation des ressources linguistiques considérées dans leur statut de signe aux multiples facettes » (André-Patient Bokiba). Cette étude est donc, ainsi que le lecteur s'en aperçoit, postérieure à notre mémoire de maîtrise.

mieux, oscille entre le « défaut » et le « débordement », entre la « mutilation » et l'« accumulation », entre pleurs, rires et persiflage, dans une sorte de déchirure interminable et de recherche souterraine de soi. Ce sont ces choix esthétiques qui clignotent à travers toute l'œuvre poétique, du *Mauvais sang* jusqu'aux *Notes de veille* en passant par *Feu de brousse*, *A triche-cœur*, *Epitomé* et *Le Ventre*, que nous nous attèlerons à analyser et à interroger.

Précisons enfin que cette étude s'est appuyée sur l'ensemble des œuvres poétiques de Tchicaya U Tam'si⁹.

Elle sera organisée en cinq sections. Après la revue de la littérature spécialisée dans laquelle nous analyserons les études les plus récentes et les plus intéressantes sur le thème du mémoire, nous nous emploierons à dégager, dans la deuxième section, la problématique du sujet. A cette étape du travail, nous préciserons les objectifs fixés et les résultats attendus avant d'exposer, en troisième lieu, les démarches méthodologiques nécessaires pour la réalisation du travail. La description détaillée du contenu du mémoire et la bibliographie nous permettront de porter à terme cette étude et d'envisager, dans la conclusion, les perspectives d'élargissement et d'exploitation approfondie du sujet dans le cadre d'une thèse de doctorat.

⁹ *Le mauvais sang* suivi de *Feu de brousse* et *A triche-cœur*, Paris, L'Harmattan, 2006 (réédition) ; *Arc musical* précédé de *Epitomé* (Introduction de Claire Céa et Préface de Boniface Mongo-Mboussa), Paris, L'Harmattan, collection « Encres noires », 2007 (réédition) ; *Le ventre* suivi de *Le pain ou la cendre*, Paris, Présence Africaine, 1978 ; *La veste d'intérieur* suivi de *Notes de veille*, Paris, Nubia, 1977.

1. LA REVUE DE LA LITTÉRATURE SPECIALISEE

On a noté, pendant longtemps, que peu de chercheurs s'intéressaient à la poésie de Tchicaya U Tam'si, en particulier, dans ses aspects strictement esthétiques. Ceci est dû, nous semble-t-il, essentiellement au caractère prétendument hermétique de cette œuvre. Cependant nombreux sont les chercheurs qui, depuis quelques années, ont consacré à cette œuvre poétique originale et pleine d'*intranquillité*¹⁰ selon le mot de Boniface Mongo-Mboussa, des travaux de tous genres : mémoires, thèses, articles, livres...

L'étude la plus complète sur l'œuvre poétique d'U Tam'si est sans doute *Testament de Tchicaya U Tam'si* de Maurice Amuri Mpala-Lutebele. Publié en 2008 aux Editions L'Harmattan¹¹, cette œuvre a l'avantage d'être, du moins à notre connaissance, la seule qui ait abordé de façon détaillée l'œuvre poétique de Tchicaya dans ses aspects esthétiques. Dans une approche sémio-linguistique, Amuri Mpala-Lutebele, explore, dans ce livre, la création du poète congolais « selon cinq angles d'attaque : lexical, paratextuel, syntaxique, rythmique et sémantique »¹². Cet ouvrage présente donc un intérêt majeur pour l'approche esthétique de l'œuvre poétique de Tchicaya U Tam'si que nous nous emploierons à dégager tout au long de notre travail.

Eric Shima, dans un livre intitulé *Aimé Césaire : 'Cahier d'un retour au pays natal'* et *Tchicaya U Tam'si : 'Epitomé'*. *Etude comparative*¹³, met en regard les deux grands poètes négro-africains que sont Aimé Césaire et Tchicaya U Tam'si. Ce chercheur, en effet, après avoir élucidé, dans une première partie, les similarités entre les contextes sociohistoriques d'écriture de *Cahier d'un*

¹⁰ Boniface Mongo-Mboussa, *ibid.*, p. VII.

¹¹ Voir références supra.

¹² André-Patient Bokiba (note de lecture) in *Cultures Sud*, n°171, octobre-décembre 2008, p. 96.

¹³ Paris, Editions L'Harmattan, Collection « Approches littéraires », 2008, 213 pages.

retour au pays natal et *Epitomé*, analyse, dans une deuxième partie, la thématique et, enfin, dans une dernière partie, l'esthétique qui sous-tend les deux œuvres. Dans le cadre de notre travail, nous nous appuyerons essentiellement sur l'analyse que fait Eric Shima d'*Epitomé*, ce qui nous permettra d'éclairer notre propre analyse et d'aller plus loin.

En 2000, peu de temps avant sa mort, Joël Planque, l'un des meilleurs connaisseurs de l'œuvre de Tchicaya, a publié aux Editions Moreux, un ouvrage important intitulé *Le Rimbaud noir Tchicaya U Tam'si*¹⁴. Cet ouvrage se veut une biographie du poète congolais en même temps qu'il jette des jalons pour une meilleure intelligence des œuvres, celles-ci s'éclairant constamment des faits marquants de la vie de leur auteur. Cet ouvrage nous sera d'un grand apport dans notre tentative de mieux cerner les rapports qui existent entre les choix esthétiques que fait le poète congolais et les difficultés de sa propre vie, sa propre vision du monde.

La revue *Notre Librairie*, dans sa livraison n°137 de mai-août 1999, a consacré deux articles particulièrement intéressants à l'œuvre poétique de Tchicaya U Tam'si.

Dans le premier article, intitulé « Tchicaya U Tam'si ou le poète de la souffrance », Marie-Rose Abomo-Maurin et Jean-Pierre Biyiti bi Essam « évoque[nt] l'itinéraire physique et mental de Tchicaya à travers ses sept recueils poétiques » en montrant qu'une grande tristesse « enveloppe son œuvre ». Ensuite, les deux auteurs analysent les aspects qui font de cette œuvre poétique une « poésie des ruptures ». Cet article nous permettra de souligner en particulier les aspects qui portent sur les ruptures, de tracer les contours de l'originalité aussi bien de la vie que de l'œuvre du poète congolais.

Le second article, « Tchicaya, l'homme inachevé », d'Ibéa Atondi, donne à voir l'image d'un « homme complexe et inachevé, "aux visages fuyants, à la

¹⁴ Joël Planque, *Le Rimbaud noir Tchicaya U Tam'si*, Paris, Editions Moreux, Collection « Archipels littéraires », 2000, 159 p.

fois pleurs et rires’’ ». Pour cet auteur, U Tam’si est non seulement un poète « de l’aporie » mais aussi « de l’ambiguïté ». « Cette écriture nouvelle, écrit Ibéa Atondi, est une respiration profonde [...]. A l’interstice du sentiment de n’être plus et d’être encore, la parole de Tchicaya U Tam’si nous rappelle qu’elle a cherché aux confins de l’espace littéraire le sens des sortilèges, le secret ambigu du *pharmakon*, déjà associé chez Platon à l’écriture, ce principe qui peut être à la fois remède et poison selon la mesure dans laquelle on l’utilise. C’est cette extrême proximité des principes de vie et de mort qui paraît parcourir comme un tracé la poésie de Tchicaya. »¹⁵ Ce perpétuel mélange¹⁶ de vie et de mort, du prosaïque et du sublime, du rire et des pleurs est l’un des traits les plus marquants du style de Tchicaya que nous allons analyser dans notre étude.

Dans le cadre du 20^{ème} anniversaire du décès de Tchicaya, la revue *Notre Librairie* devenue *Cultures Sud* lui a entièrement consacré son numéro 171 d’octobre-décembre 2008. Ce numéro, intitulé « Tchicaya Passion » en référence au recueil *Epitomé* qui porte en sous-titre : *Les mots de tête pour le sommaire d’une passion*, propose un certain nombre de témoignages et surtout d’analyses littéraires qui invitent à « méditer sur la création [...] de Tchicaya U Tam’si [...] sans oublier cette personnalité hors du commun qui faisait de lui à la fois un être écorché mais généreux, bricoleur le jour et écrivain la nuit »¹⁷.

L’une des plus intéressantes analyses de l’œuvre poétique de Tchicaya dans ce numéro est écrite par Daniel Delas et s’intitule « Du faux, du sale et du ventre. De la poésie de Tchicaya U Tam’si ». Dans cet article, Daniel Delas montre que la poésie tchicayenne¹⁸ se situe entre ces trois lignes de force que

¹⁵ Ibéa Atondi, « Tchicaya, l’homme inachevé » in *Notre Librairie*, n°137, mai-août 1999, p. 55.

¹⁶ D’où le mot « ambigu » qu’emploie Ibéa Atondi.

¹⁷ Olivier Poivre d’Arvor, « Tchicaya U Tam’si : l’héritage », in *Cultures Sud*, n° 171 d’octobre-décembre 2008, p. 3.

¹⁸ C’est à Daniel Delas que nous empruntons cette épithète. On la retrouve également sous la plume de Nicolas Martin-Granel dans la même revue. Joël Planque lui préfère l’adjectif « utamsien ». Cf. *Le Rimbaud noir Tchicaya U Tam’si*, Paris, Moreux, 2000, passim.

constituent le « faux », le « sale » et le « ventre ». La poésie de Tchicaya U Tam'si est une poésie fausse – à la manière de celle de Rimbaud avec lequel le poète congolais dit « avouer une sourde parenté de corps »¹⁹ – d'abord parce qu'il « aligne » dans *Le Mauvais sang*, « des alexandrins boiteux », ensuite parce que, dans cette poésie, « çà et là éclosent des images bancales [...] mises en contraste volontaire avec des images nobles et vides ». C'est aussi une poésie « sale, pantelante et ricaneuse, indéfiniment recommencée ». Pour preuve, la présence obsédante du crapaud dans cette œuvre : « Le crapaud [...] est un animal cher à Tchicaya. » « Il figure, écrit encore Daniel Delas, au cœur du bestiaire tchicayen avec les “truies”, les “boucs”, les “poux”, les “tiques”, les “limaces”, les “guenons épileptiques”, les “cynocéphales” impudiques. » Enfin, la poésie de Tchicaya est une poésie du ventre. D'ailleurs, l'un de ses recueils porte ce titre : *Le Ventre*, recueil qui, selon l'auteur de l'article, est « le plus puissant des recueils du poète, celui dont l'écriture est la plus “lâchée”. [...] Donner ce nom comme titre d'un recueil de poésie, ajoute Daniel Delas, en faire le motif central des pièces qu'il contient, c'est aller le plus loin possible vers un langage instinctif, désarticulé. Car le ventre ne parle pas. » Ainsi qu'on le voit, cet article, très lucide sur l'œuvre poétique de l'auteur d'*Epitomé*, touche du doigt un certain nombre d'aspects pris en compte par notre propre travail. Il nous sera d'un grand apport.

Dans le cadre de cette revue de la littérature spécialisée, deux articles de Boniface Mongo-Mboussa retiennent également notre attention.

Le premier, intitulé « Tchicaya, le mal-aimé », est publié dans le n° 171 de la revue *Cultures Sud*. Dans cet article, le critique congolais établit un parallèle saisissant entre Tchicaya U Tam'si et l'écrivain juif allemand Walter Benjamin. Cette comparaison se justifie d'abord « par l'esprit inclassable d'une œuvre qui “n'est pas ajustée à l'ordre existant ni n'introduit un genre nouveau qui se

¹⁹ *Feu de brousse*, p. 90.

prête lui-même à une classification future»²⁰ » ; ensuite, la vie de Tchicaya U Tam'si, d'une certaine façon, comme celle de Benjamin, « peut être esquissée dans ses grandes lignes comme *'un entassement successif de débris'* »²¹ ». Toute la vie de l'auteur du *Mauvais sang*, en effet, « semble marquée par la guigne », ce qui donne à sa poésie une tonalité particulière, un goût de mal-être, d'*ontalgie*²² presque unique dans toute la littérature négro-africaine d'expression française. Cette analyse de Mongo-Mboussa apporte un éclairage non négligeable à notre tentative de cerner les mobiles conscients ou inconscients qui amènent Tchicaya à opérer tel ou tel choix esthétique.

Du même auteur, l'article « Tchicaya, notre premier poète moderne » est publié dans le numéro 164 de janvier-mars 2007 de la revue *Cultures Sud*²³. Ce texte, entre biographie et analyse esthétique, souligne, à grands traits, les éléments qui fondent l'innovation formelle dans la poésie utamsienne et donne un rapide aperçu de l'esthétique qui régit cette œuvre : « Par sa vie traversée de ruptures, de deuils et de rêves inaboutis, écrit Boniface Mongo-Mboussa, Tchicaya incarne le symbole du poète baudelairien exilé sur la terre, qui mêle dans une écriture subversive angoisse existentielle et passion du Congo. Par [ses] poèmes éclatés, à la syntaxe désarticulée, travaillés par des ruptures de

²⁰ Boniface Mongo-Mboussa s'appuie, dans son analyse, sur un ouvrage d'Hannah Arendt qu'il cite en italique et entre guillemets. Nous mettons ici les citations empruntées à Hannah Arendt en italique et entre griffes. Nous reprenons les références : Hannah Arendt, *Walter Benjamin* (1892-1940), traduit de l'anglais par Agnès Oppenheimer-Faure et Patrick Lévy, Paris, Allia, 2007.

²¹ *Id.*, *Ibid.*

²² C'est Raymond Queneau, poète français du 20^{ème} siècle, qui est l'auteur de ce néologisme. Il est formé du grec *ontos* (être) et *algie* (douleur). L'*ontalgie*, c'est donc la douleur de vivre, la douleur d'être vivant. Du reste, la seule question qui reste au centre de la poésie de Tchicaya est le célèbre « Comment vivre ? » qui n'a échappé à aucun lecteur sérieux du poète congolais. On pense, à ce sujet, à certains auteurs européens tels que Emil Cioran, Thomas Bernhard ou encore Samuel Beckett chez qui l'*ontalgie* est si vive que ce dernier a pu écrire : « Ma naissance fut ma perte ». Voir, à ce sujet, Nancy Huston, *Professeurs de désespoir*, Paris, Actes Sud, collection « Babel », 2006, 381 p., 2^{ème} édition.

²³ Cet article sera repris en guise de préface à la réédition, chez L'Harmattan, de *Arc musical* précédé de *Epitomé*, avec de légères variantes.

tons, par ses collages qui juxtaposent le prosaïque et le sublime, Tchicaya provoque une tension qui suscite l'intranquillité du lecteur. En cela, il est notre premier poète moderne. »

2. LA PROBLEMATIQUE DU TRAVAIL

Le sujet, tel qu'il est libellé, soulève un ensemble de questions relatives à l'esthétique qui fonde la poésie de Tchicaya U Tam'si. En effet, presque tous les travaux qui ont été effectués sur l'œuvre poétique de Tchicaya se sont intéressés exclusivement ou presque à la thématique qui y est développée. Même dans l'excellent numéro que *Cultures Sud*²⁴ a consacré récemment au poète congolais, on ne trouve que très peu d'articles consacrés aux particularités de l'esthétique qui sous-tend cette œuvre. Or, tout lecteur attentif, à la lecture de cette œuvre, s'aperçoit vite de son caractère fortement original, « décalé » et subversif quant aux choix esthétiques opérés.

La grande question à élucider ici est donc la suivante : En quoi réside l'originalité de la poésie de Tchicaya ? En d'autres termes, quels sont les choix esthétiques opérés par le poète et qu'est-ce qui motive ces choix ?

Si « l'expérience générique de la poésie moderne, comme l'écrit Jean-Pierre Richard, [est] celle, double, de l'émerveillement et du conflit »²⁵, il semble que, chez Tchicaya, le conflit l'emporte sur l'émerveillement. Ce conflit, cette tension, se retrouvent jusque dans la syntaxe, jusque dans le ton, dans l'accent. Tout dans cette poésie est orienté vers le déséquilibre et vers l'écartèlement. On remarque d'ailleurs aisément en lisant les différentes recensions sur son œuvre poétique que l'un des mots qui reviennent le plus souvent est « désarticulé ». Tout est désarticulé dans cette œuvre : la syntaxe, le rythme et jusqu'aux mots²⁶ utilisés.

C'est ce trait du style poétique de Tchicaya U Tam'si que nous allons essayer d'explorer, de décrire et d'analyser.

²⁴ *Cultures Sud*, n° 171 d'octobre-décembre 2008 : « Tchicaya passion ».

²⁵ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964, pp. 7-8.

²⁶ Voir infra (note 99) l'exemple évoqué du mot « onguidés ».

Selon Paul Ricœur, la « stylistique est la science des écarts linguistiques »²⁷. Peut-on parler d'écarts chez Tchicaya ? Et quels sont ces écarts ? Sur quels aspects de son style ces écarts portent-ils ? En un mot, quelles sont les marques de l'étrangeté du discours poétique de Tchicaya ? A quoi cette étrangeté tient-elle ?

C'est à ces questions, globalement, que nous répondrons tout au long de cette étude.

Deux objectifs globaux et cinq objectifs spécifiques sont assignés à cette étude.

²⁷ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, éditions du Seuil, 1975, p. 182.

3. LES OBJECTIFS DU TRAVAIL

L'objectif désigne, dans la démarche heuristique, un but que l'on cherche à atteindre, une notion que l'on veut révéler, une évolution que l'on entend prouver, des faits sociaux, littéraires et de langue que l'on veut expliquer ou interpréter en les situant dans des contextes socioculturels qui en éclairent la validité. Les objectifs globaux de cette étude intéressent ses aspects généraux et les objectifs spécifiques concernent les éléments particuliers dont la présente recherche tentera de cerner les contours.

▪ *Les objectifs globaux*

Ils se complètent pour la résolution de la problématique du sujet. Il s'agit, pour nous, de :

- montrer à partir d'éléments précis et probants que l'écriture poétique de Tchicaya U Tam'si portent des marques d'originalité ;
- nous interroger sur la signification générale des choix esthétiques dans cette œuvre poétique.

▪ *Les objectifs spécifiques*

Les objectifs spécifiques nous permettent de préciser et d'approfondir les résultats obtenus à partir des interrogations exprimées à travers la problématique. Ils consistent, pour nous, à étudier :

- les réseaux de signification identifiables dans la poésie de Tchicaya U Tam'si ;

- la valeur esthétique de ces réseaux de signification ;
- comment fonctionne la structure phrastique dans la poésie de Tchicaya U Tam'si ;
- les figures de construction les plus courantes chez ce poète ;
- la valeur stylistique des jeux de mots ainsi que leur portée dans l'élaboration d'une poésie originale.

Les résultats auxquels cette étude nous permettra d'aboutir sont, évidemment, liés aux objectifs que nous venons de décrire.

4. LES RESULTATS ATTENDUS

Cette étude nous conduira à :

- prouver que l'originalité de la poésie de Tchicaya U Tam'si ne réside pas exclusivement dans la thématique qui y est développée mais qu'elle vient aussi et surtout des choix esthétiques que fait le poète ;
- montrer que cette originalité consiste essentiellement dans les constructions particulières (les élaborations spécifiques de la phrase, l'emploi abondant de « figures de mutilation et d'accumulation », etc.) et la présence permanente du sarcasme à travers calembours et jeux de mots de toutes sortes.

L'étude ressortit à la stylistique et se propose de tenter de tracer les contours essentiels de l'esthétique poétique de Tchicaya U Tam'si. Elle doit sa particularité surtout au fait qu'elle recherche les sources de l'originalité de la poésie de Tchicaya dans ses choix esthétiques. Elle sera conduite selon une démarche méthodologique qui associe plusieurs approches critiques.

5. LA METHODOLOGIE

Pour parvenir aux deux principaux résultats attendus, la démarche méthodologique de la présente étude se fondera à la fois sur l'approche stylistique, l'approche structuraliste, la théorie du paratexte et sur les démarches psychocritiques. La méthode stylistique nous permettra de repérer et d'étudier les traits d'élaboration spécifiques qui font la beauté, les particularités langagières de l'œuvre poétique de Tchicaya U Tam'si. Grâce à la démarche structuraliste, nous dégagerons, au terme de la lecture de l'œuvre qui nous intéresse, l'esthétique littéraire qui la fonde à partir des séquences qui entrent dans sa composition. Enfin, la démarche psychocritique nous permettra de mettre en lumière les mobiles qui ont conduit le poète vers tels ou tels choix esthétiques et d'éclairer la richesse et le sens de l'œuvre.

La stylistique est une discipline issue de la rhétorique et de la linguistique. Elle vise à étudier la littérarité d'un texte, c'est-à-dire la fonction du texte qui va au-delà de la simple transmission d'informations. Par exemple, elle s'interrogera sur le mode de construction, la pertinence et l'efficacité des figures de style employées ainsi que sur l'agencement du texte, le vocabulaire et les temps verbaux employés. Elle s'attache à mettre en lumière la spécificité du texte littéraire.

Selon Marcel Cressot²⁸, toute extériorisation de la pensée, qu'elle se fasse par la parole ou au moyen de l'écriture, est un processus subjectif et rhétorique destiné à agir sur le destinataire. L'énonciateur opère donc un choix des procédés divers fournis par la langue et affectant différents niveaux linguistiques comme la morphologie, la syntaxe, la lexicologie ou les temps verbaux.

²⁸ Marcel Cressot, *Le style et ses techniques*, Paris, PUF, 1971, p. 15.

Charles Bally, dans son *Traité de stylistique française* (1909) considère que l'objet de la stylistique est l'étude des « faits d'expression du langage organisé du point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité »²⁹.

Pour Buffon, *le style, c'est l'homme même*, c'est-à-dire l'écart par rapport à la norme linguistique. Cet écart peut être de différents ordres mais il vise à produire un *effet* chez le lecteur. Georges Mounin, à ce sujet, distingue le *style comme écart*, le *style comme élaboration* (cependant, précise-t-il, tout *écart* ou toute *élaboration* ne fait pas nécessairement style) et le *style et la connotation*.

Michael Riffaterre, rejoignant d'une certaine façon Buffon, défend l'idée que la stylistique étudie les messages comme *portant l'empreinte de la personne du locuteur*.

De ces différentes approches, il se dégage que dans l'étude des œuvres littéraires, la stylistique s'intéresse essentiellement aux particularités langagières, aux faits de langage propres à chaque œuvre, à chaque auteur et s'attache à en saisir le fonctionnement.

Appliquée à la présente étude, la démarche stylistique nous permettra d'approfondir des aspects esthétiques de l'œuvre poétique de Tchicaya U Tam'si « le lien forme/signification »³⁰ et de mettre en lumière ce qui fait écart, entendu que la valeur esthétique d'une œuvre réside fondamentalement dans ses écarts. Elle nous permettra aussi, selon le mot de C. Fromilhague et A. Sancier-Chateau, de vérifier « la densité du texte »³¹ poétique de Tchicaya, son originalité.

Toutefois l'étude stylistique, du fait qu'elle ne s'intéresse qu'aux seules pratiques langagières, à la seule analyse des constituants du texte littéraire, ne

²⁹ Citation empruntée à l'Encyclopédie Encarta, version 2009.

³⁰ Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Chateau, *Analyses stylistiques. Formes et genres*, Paris, Nathan, 2000, p. 1.

³¹ *Ibid.*, p. 2.

rend pas suffisamment compte de tous les contours, des aspects les plus ténus de l'œuvre littéraire.

A cette approche purement stylistique nous combinerons alors la démarche structuraliste, l'approche théorique du paratexte ainsi que la démarche psychocritique de Charles Mauron.

Le structuralisme est un courant des sciences humaines qui s'inspire du modèle linguistique et appréhende la réalité sociale comme un ensemble formel de relations. Le structuralisme, en tant que théorie littéraire, désigne une méthode critique qui étudie l'œuvre littéraire comme étant un système de signes interdépendants et qui se suffisent à eux-mêmes. Il se propose d'analyser la structure et la forme de l'œuvre littéraire. Cette approche théorique nous permettra de mettre en relief les liens ténus qui existent entre les différentes catégories linguistiques de divers niveaux présentes dans le discours poétique de Tchicaya et, à partir de là, procéder à un déchiffrement en tant que pratique signifiante.

La théorie du paratexte s'appuie sur des éléments normalement extérieurs à l'œuvre, *stricto sensu*, tels que le péri-texte (titres, sous-titres, dédicaces, quatrièmes de couverture, préfaces, etc.), l'épi-texte (les discours, commentaires et recensions sur l'œuvre), pour tenter d'en cerner le sens.

Nous recourons à cette approche chaque fois que ce sera nécessaire afin d'éclairer l'œuvre et de donner quelque solidité à notre analyse.

La dernière approche qu'il importe de convoquer ici est la psychocritique de Charles Mauron.

La psychocritique recherche dans les textes, isole et étudie l'expression de la personnalité inconsciente de leur auteur. Selon Charles Mauron, la méthode psychocritique comporte quatre opérations : la superposition des textes révélant les structures où s'exprime l'inconscient de l'auteur; l'étude de ces structures et de leurs métamorphoses ; l'interprétation du mythe personnel ; le contrôle autobiographique.

Pour cet auteur, en effet, le mythe fournit une image du « monde intérieur » inconscient de l'auteur, avec ses instances, ses objets internes, ses *moi* partiels, son dynamisme. L'acte poétique apparaît ainsi comme un projet d'intégration de la personnalité d'un auteur dans un contexte vécu et daté ; et ce projet prend la forme d'un être de langage.

Le rôle du critique est ici de chercher chez le créateur ce qui peut expliquer la structure et la genèse de son oeuvre. En ce sens, Mauron se rapproche de la méthode de Sainte-Beuve, pour s'en séparer cependant sur un point essentiel : la façon dont Sainte-Beuve s'intéressait à la psychologie de l'auteur restait subjective et dépendait en premier lieu du critique lui-même. Mauron, lui, table sur la psychanalyse car il estime qu'elle fournit aujourd'hui des méthodes d'analyse d'un auteur qui ne font plus intervenir ni l'intuition, ni l'expérience personnelle du critique.

Il pense qu'il peut être utile, voire nécessaire, de tenter de déceler ce qui oriente le travail créateur de l'auteur. Ce peut être une vision du monde, comme le pense Goldmann, mais aussi un vécu individuel à déceler grâce aux moyens d'investigation mis à disposition par la psychanalyse. Il ne s'agit donc pas de tenter une psychanalyse de l'auteur lui-même, mais bien de rechercher dans l'oeuvre ce qui en fait le sens.

L'outil essentiel de travail pour le psychocritique constitue ce que Charles Mauron appelle les « métaphores obsédantes », les métaphores récurrentes. Leur analyse minutieuse permet au critique d'atteindre les objectifs visés.

L'intérêt que présente la démarche psychocritique pour notre étude réside dans les réponses qu'elle permettra d'apporter aux interrogations exprimées à travers la problématique du sujet: A quoi tient l'étrangeté du discours poétique de Tchicaya ? Y aurait-il des éléments liés à sa biographie personnelle qui justifient ses choix esthétiques ?

La description détaillée du contenu du mémoire sera le lieu d'application de ces différentes approches méthodologiques et nous permettra d'étudier les marqueurs d'originalité dans la poésie du seigneur de Bazancourt³².

³² Selon le mot de Claude Wauthier. « Tchicaya, seigneur de Bazancourt », in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, pp. 119-120. Bazancourt : toponyme désignant la région de Normandie où Tchicaya avait sa maison de campagne.

6. LA DESCRIPTION DETAILLEE DU CONTENU DU MEMOIRE

Le contenu du mémoire sera détaillé en deux parties.

PREMIERE PARTIE : LA SYNTAXE DANS LA POESIE DE TCHICAYA U TAM'SI : ENTRE « MUTILATION » ET « ACCUMULATION »

Nous ferons dans cette partie de notre étude une description rapide de la structure phrastique dans la poésie de Tchicaya U Tam'si. Ceci nous permettra de découvrir que cette poésie se trouve à mi-chemin entre « l'esthétique de la mutilation » et « l'esthétique de l'accumulation ».

Chapitre premier : La structure phrastique

Dans ce chapitre, nous ferons une description non exhaustive³³ de quelques structures syntaxiques rencontrées dans la poésie de Tchicaya U Tam'si ; nous montrerons ensuite que l'enchaînement de ces structures, leur variation, leur combinaison même traduisent une volonté de rupture en même temps qu'ils induisent une vision particulière du monde et l'expression d'un « destin cassé »³⁴, d'un écartèlement entre le haut et le bas, le désespoir et la quête d'absolu.

La structure phrastique dans la poésie de Tchicaya est dominée par la construction complexe et les ruptures³⁵. Cette prédominance de la phrase complexe n'exclut cependant pas la présence d'autres structures syntaxiques telles que le monorhème, la phrase nominale et la phrase simple. Nous partirons du plus simple pour aller au plus complexe.

1. Structures monorhématiques, dirhématiques et phrases nominales

L'emploi de monorhèmes³⁶ est un procédé impressionniste très présent dans la poésie de Tchicaya à ses débuts. Beaucoup de poèmes du *Mauvais sang*, sont construits sur des monorhèmes ou des phrases nominales³⁷ à la façon de Jules Laforgue ou de Paul Verlaine. On rencontre également ce type de construction dans d'autres recueils :

³³ Le cadre très retreint d'un mémoire de DEA se prêterait difficilement à une description trop minutieuse.

³⁴ Tchicaya U Tam'si, *Le mauvais sang*, Paris, L'Harmattan (réédition), 2006, p. 18.

³⁵ C'est, paradoxalement, le constat inverse que l'on fait quand on étudie son œuvre romanesque. Selon Xavier Garnier, « Le roman familial des 'morts-vivants' », *Cultures Sud*, n°171, octobre - décembre 2008, « lorsqu'il raconte des histoires, Tchicaya aime les phrases courtes... »

³⁶ Selon Catherine Fromilhague et Anne Sancier, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991, p. 179, le monorhème est un « énoncé minimal [...] constitué par un mot ou un groupe de mots non intégré dans une structure verbale grammaticalement liée ». Jean Mazaleyrat et Georges Molinié (*Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989, p. 226) écrivent « monorème » et (p. 107) « dirème ».

³⁷ Voir infra.

La porte
La clé
Lumière³⁸

Ou dans le poème intitulé « Variations » dans *La Veste d'intérieur*, construit presque entièrement sur ce procédé :

La mer
La main
Le corps
La joie
Gerçures
(...) ³⁹

La plupart présentent le thème seul – c'est le cas des exemples que nous venons d'indiquer. Mais il arrive aussi qu'on rencontre des monorhèmes présentant le prédicat⁴⁰ ou des dirhèmes⁴¹ structurés autour d'une séquence régressive prédicat/thème: « *A sac la mer* »⁴².

L'emploi de phrases nominales (syntaxe anté-prédicative) dans la poésie de Tchicaya U Tam'si est un choix syntaxique qui s'inscrit dans une esthétique parfois de mutilation, parfois d'accumulation et de débordement sur laquelle nous reviendrons plus loin. Retenons simplement cet exemple extrait de *La Veste d'intérieur*, page 26, presque entièrement construit sur ce procédé:

Nos lendemains roses
La banque du sperme
La banque du sang

³⁸ *La veste d'intérieur*, Paris, Nubia, 1977, p. 68.

³⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁰ *Le prédicat* est ce qui, dans l'énoncé, est affirmé à propos d'un autre terme qui, lui, est *le thème*. On peut retenir, en simplifiant à l'extrême, que le thème correspond au sujet et le prédicat au verbe.

⁴¹ Le dirhème « associe dans le même cadre énonciatif thème et prédicat. », C. Fromilhague et A. Sancier, *op. cit.* 179.

⁴² *Feu de brousse*, Paris, L'Harmattan (réédition), 2006, p. 80.

La banque de l'uranium enrichi
La banque de tous les ions prolifiques
De la fête sans flons flons

qui traduit une volonté nette de tourner en dérision le monde moderne et le progrès qu'il promet.

2. La structure complexe

Dès *Le Mauvais sang*, la structure syntaxique dans la poésie de Tchicaya U Tam'si est déjà irrégulière, chaotique en dépit même de la régularité (apparente) de la prosodie.

Il serait donc difficile de tracer ici tous les contours, toutes les sinuosités de la phrase complexe⁴³ dans la poésie de Tchicaya U Tam'si. Nous n'en donnerons à voir que quelques aspects. Nous essaierons de relever et d'analyser les figures de construction qui la parcourent et en donnent la mesure. Celles-ci seront regroupées en « figures de mutilation » et en « figures d'accumulation ».

⁴³ A notre avis, l'assertion de Jean Cohen : « Dans sa structure profonde, le vers est une structure semblable aux autres » (Cf. *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 52) vaut plus pour la poésie de facture classique que pour la poésie « moderne » soumise à toutes les manipulations, à toutes les expérimentations sur le langage. Précisons, à ce sujet, que la notion de structure phrastique, *stricto sensu*, manque parfois de pertinence quand on analyse les textes poétiques de Tchicaya U Tam'si à moins peut-être de la conjuguer à la logique du rythme.

Chapitre 2 : Une esthétique de la mutilation : ellipses, énallages, hyperbates et flottements syntaxiques

Nous appelons « mutilation » toute construction qui crée dans le cours de la phrase une impression d'irrégularité et de dissymétrie ; la mutilation peut aussi être comprise comme une transgression de l'ordre naturel des éléments de la phrase ou encore comme une construction étrange ou inattendue⁴⁴. Cette forme de construction est assez courante dans la poésie de Tchicaya U Tam'si.

Nous étudierons l'emploi de figures de constructions⁴⁵ telles que l'ellipse, l'énallage et l'hyperbate.

1. L'ellipse

La première forme de mutilation syntaxique dans l'œuvre que nous analysons est l'ellipse⁴⁶. Selon Henri Suhamy, l'ellipse « consiste à ne pas utiliser dans une phrase des éléments qui devraient s'y trouver »⁴⁷. Le principe de l'ellipse réside dans l'économie et la connivence, le poète s'appuyant ici sur « la complicité du récepteur »⁴⁸.

⁴⁴ Raphaël Yébou parle plutôt de « disjonction syntaxique » en décrivant des constructions analogues dans l'œuvre romanesque de Florent Couao-Zotti. Cf. Raphaël Yébou, *Les particularités lexicales et morphosyntaxiques chez trois romanciers béninois : Paul Hazoumé, Olympe Bhêly-Quénoum et Florent Couao-Zotti*, Thèse de doctorat de l'Université d'Abomey-Calavi, soutenue en 2008.

⁴⁵ La classification effectuée par Henri Suhamy ne tient compte que de l'hyperbate comme figure de construction. Cet auteur reconnaît toutefois qu'« il y a des recouvrements entre figures de répétition et figures de construction », etc. Henry Suhamy, *Les figures de style*, Paris, PUF, Collection « Que sais-je ? », 1981, p. 73. Il faut noter d'ailleurs à ce sujet une certaine fluctuation chez les auteurs. Mazaleyrat et Molinié considèrent par exemple que l'ellipse est une figure de construction.

⁴⁶ Catherine Fromilhague et Anne Sancier définissent l'ellipse comme une « figure qui procède par suppression ». Cf. *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991, p.197. C'est nous qui soulignons. Nous préférons ici employer le terme « mutilation » : quand ce qui est supprimé est essentiel, la suppression, en effet, devient mutilation. De toute façon, le mot « suppression » ne rend pas bien compte des phénomènes décrits.

⁴⁷ Henry Suhamy, *op. cit.*, p.105.

⁴⁸ *Idem, ibid.*

L'ellipse dans la poésie de Tchicaya prend des formes diverses. On note l'ellipse du syntagme sujet, le cas le plus intéressant étant la disparition du « sujet-pronom » :

Dans son songe fini
Verserons nos ciboires
Et notre fleur d'un soir⁴⁹ ;

l'ellipse du syntagme verbal⁵⁰, l'effacement inattendu du déterminant :

Toi qui passes et que je regarde muet
Devisant tristement que **fleur** n'est au pollen...⁵¹

(l'exemple précédent révèle une autre forme d'ellipse, une construction assez courante dans la poésie de Tchicaya : l'omission de *pas* dans la locution adverbiale *ne...pas*).

Si ces exemples sont extraits du *Mauvais sang*, premier recueil du poète congolais, on remarquera leur déploiement dans les œuvres qui vont suivre.

2. *L'énallage*

Anne Sancier et Catherine Fromilhague la définissent ainsi en citant P. Fontanier : « Elle ne peut consister en français que dans l'échange d'un temps, d'un nombre ou d'une personne, contre un autre temps, un autre nombre ou une autre personne ».⁵²

⁴⁹ Tchicaya U Tam'si, *Le Mauvais sang*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.12.

⁵⁰ L'ellipse du verbe est si courante en français qu'elle n'est pratiquement plus perçue comme une figure. Nous ne nous attarderons donc pas sur cette forme d'ellipse.

⁵¹ *Ibid.*, p.18.

⁵² Catherine Fromilhague et Anne Sancier, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, collection « Lettres supérieures », 1991, p.160.

Henry Suhamy propose une définition un peu plus élargie qui apporte un élément nouveau. Pour lui, en effet, « l'énallage joue sur les catégories grammaticales de base, temps, nombres, personnes, fonctions »⁵³.

L'aspect « fonction » manque dans la définition de Fontanier. On peut inclure également dans cette définition le changement de catégorie grammaticale en s'appuyant sur la définition de Jean Mazaleyrat et Georges Molinié qui voient dans l'énallage un « changement de formes lexico-grammaticales »⁵⁴.

L'énallage dans la poésie de Tchicaya ressortit à ce que l'on peut appeler l'esthétique de la substitution ainsi qu'on le verra dans les exemples qui vont suivre.

Exemple 1 : « Calice ocre et blanc et chairs fortes
Des mains tendues par déchéance
Cœur où se devêt mon enfance
Le vent **chacal** ricane aux portes »⁵⁵

Exemple 2 : « Il se promet une messe noire
Puis l'or rendit sublime
L'œil torve et **sicaire** »⁵⁶

Exemple 3 : « Je nomme le ciel
comme il me vient
et j'attends un geste du soleil
ajoutant d'autres cordes vocales
à ma gorge pour un chant
flûté entre deux cillements
la bouche hirsute et **pieuvre**
mais vocalisant par pétale »⁵⁷

⁵³ Henri Suhamy, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁴ J. Mazaleyrat et G. Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989, p. 123.

⁵⁵ Tchicaya U Tam'si, *Le Mauvais sang*, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁶ Tchicaya U Tam'si, *La veste d'intérieur*, Paris, Nubia, 1977, p. 23.

On remarquera que chacun des mots imprimés en gras appartient normalement à la classe grammaticale des substantifs. « Chacal », « sicaire », « pieuvre » sont des noms. Mais on note également que le poète leur attribue une valeur adjectivale inattendue. D'ailleurs, telle que la phrase est construite, on pourrait, dans une chaîne paradigmatique, substituer au mot « chacal », dans le premier exemple, n'importe quel adjectif qualificatif: *violent, fort, doux*, etc.

	chacal	
Le vent	violent	ricane aux portes
	fort	
	doux	

Les deux derniers exemples sont, à ce sujet, plus intéressants encore. En procédant, en effet, à une analyse structurale du segment syntagmatique (souligné), on voit clairement qu'il n'est guère possible d'assigner aux mots « sicaire » et « pieuvre » une autre fonction si ce n'est celle de l'adjectif qualificatif : l'emploi d'un adjectif qualificatif (**adj. qual.1**) après le nom noyau « œil » d'une part et « bouche » d'autre part appelle en principe un autre adjectif qualificatif (**adj. qual. 2**) et non un substantif.

Dans une approche comparative avec un segment de phrase tel que celui-ci : *Un vent fort et violent* (SN = déterminant+nom+adj.qual.+conj.+adj. qual.)⁵⁸, les segments de phrase

<u>L'œil</u>	<u>torve</u>	<u>et</u>	<u>sicaire</u>
Dét. + Nom	+ adj. qual.	+ conj.	+ [adj.qual]

⁵⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁸ SN signifie « syntagme nominal ». Un segment de phrase comme celui-ci : Un vent fort et **violence**... où le mot « violence » continuerait de garder son statut de nom serait simplement inenvisageable dans la langue (donc agrammatical), « fort » (adjectif qualificatif) et « violence » (nom) n'étant pas, dans la chaîne phrastique, des éléments de même niveau syntaxique ni de même nature.

La bouche hirsute et pieuvre
Dét. + Nom + adj.qual. + conj. + [adj.qual.]

révèlent clairement une particularité de la poésie de Tchicaya U Tam'si, une sorte d'« anomalie » syntaxique. L'emploi comme adjectif qualificatif du substantif « sicaire », par exemple, peut provenir d'une intention de métaphorisation à travers la volonté d'attribuer à l'objet désigné par le substantif qualifié les traits du sicaire. Ces changements de catégorie pourvus de la propriété à marquer la construction phrastique et à produire des effets spécifiques peuvent être mis en rapport avec la caractéristique essentielle de l'univers poétique de Tchicaya U Tam'si. Ils s'intègrent ainsi dans une stratégie de l'originalité et de l'énigme, de la déformation et du déséquilibre.

3. *L'hyperbate*

Selon Henri Suhamy, l'hyperbate « désigne les transferts de mots, et les constructions réellement insolites qui contribuent à la mutation artistique du langage »⁵⁹. L'hyperbate « place hors du groupe syntaxique un terme qui [vient] normalement s'y inscrire, d'où une évidente mise en relief. »⁶⁰

Nous étudierons d'abord deux exemples d'hyperbate portant sur l'adverbe ; ensuite nous verrons une variante de l'hyperbate, l'anastrophe qui porte sur un adjectif et un verbe.

Dans *Feu de brousse*, Tchicaya termine le poème « Ma tête est parfumée » par ce distique :

la nuit viendra
mon âme est prête **toute**⁶¹

⁵⁹ Henri Suhamy, *op. cit.*, p. 84.

⁶⁰ Catherine Fromilhague et Anne Sancier, *op. cit.*, p. 194.

⁶¹ *Op. cit.*, p. 81.

Cette construction crée une sorte de rupture – au moins un déplacement inattendu – dans l’organisation du discours mettant ainsi en relief l’adverbe « toute ». La construction normale serait en effet *Mon âme est toute prête* avec l’adverbe antéposé à l’adjectif qualificatif auquel il vient apporter un appoint sémantique. La position syntaxique de la lexie lui confère ainsi une valeur particulière.

Un second exemple :

Il y a chance qu’à l’ultime réveil
les orbites aient à offrir
meilleure apparence de l’âme
que j’avais avant l’anti-monde
quand mon souffle
sur certains cratères
aux cendres mortes redonnait
audace de laves vagissantes.
Naguère.

On note dans cet exemple, extrait de *La Veste d’intérieur*⁶², que l’adverbe « naguère » est placé « hors du groupe syntaxique » alors qu’il devrait normalement « s’y inscrire », ce que prouve amplement la présence du point après l’adjectif « vagissantes » mais également celle du point qui termine la strophe. Cet exemple répond donc, de façon très précise, à la définition ci-dessus indiquée de Catherine Fromilhague et d’Anne Sancier. C’est une très belle illustration de « l’esthétique de la mutilation ». Tout, d’ailleurs, est mutilation dans la poésie de Tchicaya, tout est blessure, et tout appelle et réclame la mort.⁶³

⁶² P. 47.

⁶³ Voir à ce sujet François Constant Hodonou, *La théologie du sarcasme : Aspects de l’œuvre poétique de Tchicaya U Tam’si*, op. cit.

L'anastrophe est une variante de l'hyperbate qui ramène à la symétrie en « invers[ant] l'ordre habituel des mots »⁶⁴.

nu corps et âme nue
je suis un homme sans histoire⁶⁵

L'adjectif « nu », ici antéposé au substantif « corps », crée un effet de symétrie et en même temps d'opposition avec le groupe « âme nue » dans lequel l'adjectif est postposé. Nous sommes ici dans une sorte de balancement des contraires. On remarquera, du reste, que le vers commence et se termine par le même son : [ny]. On peut aussi penser que le poète a construit « nu corps » sur l'expression *nu-pieds*.

Dans l'exemple suivant extrait du *Mauvais sang*, l'inversion porte sur le verbe ; c'est, à notre avis, l'un des meilleurs exemples de construction insolite dans la poésie de Tchicaya U Tam'si :

Fut la dure leçon
Pour apprendre à t'aimer
Pense sauf pot cassé
Maille à maille un chaînon
[...]

Fut la dure saignée
N'oublie les pots cassés
Les baisemains ad hoc⁶⁶

L'originalité de ces constructions peut être située à deux niveaux. D'abord, les occurrences de verbes attributifs inversés sont assez rares dans la langue⁶⁷

⁶⁴ Henri Suhamy, *op. cit.*, p. 85.

⁶⁵ *A triche-coeur*, p. 124.

⁶⁶ *Le Mauvais sang*, *op. cit.*, p. 21.

(on dit – et on écrit – beaucoup plus souvent *La leçon fut dure* ou *La saignée fut dure* plutôt que *Fut dure la leçon*, etc.) ; ensuite, la position du déterminant renforce le caractère vraiment inattendu et insolite de la construction.

⁶⁷ Exception faite des constructions interrogatives, dans la langue soutenue, etc.

Chapitre 3 : De l'esthétique de la mutilation à l'esthétique de l'accumulation : polysyndètes, épanodes, antépiphores et procédés itératifs

Autant Tchicaya « mutile » la syntaxe, ainsi que nous venons de le montrer, autant on note dans son œuvre poétique une sorte de débordement, d'orgie stylistique et toutes sortes de procédés itératifs. C'est ce trait bien particulier de la poésie utamsienne que nous appelons « l'esthétique de l'accumulation ». On note parfois, en effet, chez Tchicaya une absence presque totale de ce que Nicolas Tabutteau appelle « la rhétorique de la retenue »⁶⁸ tant les jeux d'accumulation sont nombreux dans sa poésie.

Nous donnerons à voir ici trois exemples de « figures d'accumulation » dans la poésie de Tchicaya : la polysyndète, l'épanode, les antépiphores.

1. La polysyndète

La structure polysyndétique est caractérisée par une multiplication des « points de coordination »⁶⁹, en particulier des conjonctions de coordination *et*, *mais*, *or*. Dans la poésie de Tchicaya, cet emploi, en plus de l'effet d'accumulation évident, traduit une sorte de martèlement rythmique :

puis applaudir un fleuve
et les biches et les zèbres et les gazelles⁷⁰

⁶⁸ Nicolas Tabutteau, « Rhétorique et lyrisme dans la poésie contemporaine ». Cité in *Questions de stylistique et stylistiques en question* du jeudi 15 novembre 2007, Site de l'Association internationale de stylistique, format électronique.

⁶⁹ C. Fromilhague et A. Sancier, *op. cit.*, p. 186.

⁷⁰ *Le Mauvais sang*, *op. cit.*, p. 52.

La structure polysyndétique chez Tchicaya porte souvent sur la conjonction « et » mais il arrive parfois qu'elle s'élabore autour de la conjonction « ni » dans une espèce de démultiplication⁷¹, de rallonge à n'en plus finir :

L'ouate des plaies ne dénigre
ni le frai **ni** la dernière oraison
ni le bouche à bouche
ni la sudation de ce corps⁷²

Ou encore sur « or » qui fonctionne ainsi comme une cheville⁷³ rythmique :

Or les filles de la Soumam
or les filles de la Likouala-Mossaka
or les filles du calvaire⁷⁴

Notons ici que l'effet de « débordement » est plus remarquable avec « or » qu'avec « ni ».

2. *L'épanode*

L'épanode est un procédé stylistique qui repose essentiellement sur les jeux de répétition. Selon C. Fromilhague et A. Sancier, elle consiste dans la « répétition au commencement et au milieu ou au milieu et à la fin du même terme ou de la même expression »⁷⁵. Mais la définition que propose Henry

⁷¹ *Démultiplier*, selon *Le Petit Robert*, signifie, au figuré, « augmenter l'effet de (quelque chose) en multipliant les moyens employés ».

⁷² *La Veste d'intérieur*, p. 23.

⁷³ Terme de versification qui désigne un mot « de remplissage permettant la rime ou la mesure ; expression inutile à la pensée » (*Le Petit Robert*, 2008). Nous pensons d'ailleurs que cet emploi particulier de la conjonction *or* est une réminiscence de L.S. Senghor dans la poésie de qui ce mot revient très souvent : « *Or* c'était une nuit d'hiver lorsque dehors mûrit le gel, que les deux corps sont fraternels » (*Ethiopiennes*, in *Poèmes*, Paris, Editions du Seuil, Collection « Points », 1974, p.109). Mais à la différence de ce qu'on lit chez Senghor, l'emploi de « or », chez Tchicaya, a une valeur manifeste de licence renforcée par la répétition du mot.

⁷⁴ *Epitomé*, p. 101.

⁷⁵ C. Fromilhague et A. Sancier, *op. cit.*, p. 196.

Suhamy ne donne pas ces précisions de « commencement », de « milieu » et de « fin ». Pour cet auteur, en effet, l'épanode « est un *leitmotiv* qui se prête à l'exploitation comique, rhétorique ou lyrique par son *caractère obsessionnel* ». C'est un procédé qui « consiste à *revenir sans cesse sur un mot [...]* ou sur une formule »⁷⁶. On peut considérer d'ailleurs que l'épanode est une figure qui englobe d'autres procédés itératifs tels que les répétitions anaphoriques, les épizeuxes, les épiphores, etc. de même que les homéotéleutes englobent les assonances, les allitérations et les rimes. Notre analyse s'appuiera essentiellement sur cette dernière définition dans la mesure où elle nous paraît plus complète et plus commode quant à la description des jeux de répétition dans la poésie de Tchicaya U Tam'si.

Comme c'est le cas dans la poésie contemporaine⁷⁷ en général et négro-africaine en particulier⁷⁸, la poésie de Tchicaya U Tam'si est, pour une grande

⁷⁶ H. Suhamy, *op. cit.*, p. 59. C'est nous qui soulignons.

⁷⁷ « Si toute répétition n'est pas caractéristique de la poésie, écrivent Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Chateau dans *Analyses stylistiques. Formes et genres*, Paris, Nathan, 2000, pp. 11-12, en citant J. Molino et J. Gardes-Tamine, peut-il y avoir poésie sans répétition ? [...] La répétition est une des caractéristiques essentielles de la poésie», etc.

⁷⁸ La poésie de Césaire en donne un excellent exemple ainsi que le montre ici L.S. Senghor (in « Comme les lamantins vont boire à la source », *Poèmes*, éd. du Seuil, 1974, p. 161) en le citant longuement: « Je dis que le rythme demeure le problème. Il n'est pas seulement dans les accents du français moderne, mais aussi dans la **répétition des mêmes mots et des mêmes catégories grammaticales** voire dans l'emploi – instinctif – de certaines figures de langage : allitérations, assonances, homéotéleutes, etc.

timonier de la nuit peuplée de soleils et d'arcs-en-ciel
timonier de la mer et de la mort
liberté ô ma grande bringue les jambes poissonneuses du sang neuf
ton cri d'oiseau surpris et de fascine
et de chabine au fond des eaux
et d'aubier et d'épreuve et de letchi triomphant
et de sacrilège
rampe rampe
ma grande fille peuplée de chevaux et de feuillages
et de hasards et de connaissances

part, construite sur les jeux de répétition. Dans *Epitomé* (« Je crois **seulement**/ que ma tête est ronde/ d'avoir **seulement** roulé/ **sur ton corps/ sur ton corps/ sur ton corps...** »⁷⁹ ; « A Durban **deux mille femmes**/ à Pretoria **deux mille femmes**/ à Kin aussi **deux mille femmes**/ à Antsirabé **deux mille femmes** »⁸⁰) et dans *Le ventre*, par exemple, les figures de répétition sont si nombreuses qu'elles créent parfois une sorte de martèlement incessant, un heurt sans fin :

Le **foie** pour quel excès de vin ?⁸¹

La **foi** en quel corps en holocauste ?

M'en laissera-t-on voir le ventre ?

Non.

5 **Rien que** ces lits embaumant la punaise ;

Rien que ce soleil pressurant l'humus ;

Dans l'arrière-cour d'une négropole ;

Rien que la négromancie des amers, Abîmes ;

Rien que la cirrhose patriotique du **foie** ;

10 **Rien que** les coudes obtus de fonctionnariat :

Je me soumets

Je me convertis

Je ne dormirai plus la gueule ouverte

Sous les parasoliers

15 Dans mes labeurs.

et d'héritages et de sources

sur la pointe de tes amours sur la pointe de tes retards

sur la pointe de tes cantiques

de tes lampes

sur tes pointes d'insectes et de racines

rampe grand frai ivre de dogues de mâtons et de marcassins

de bothrops lancéolés et d'incendies

à la déroute de l'exemple scrofuleux des cataplasmes ». Tous les soulignements sont de nous.

⁷⁹ *Epitomé*, p. 39.

⁸⁰ *Ibid.*, p.64.

⁸¹ Pour la commodité de l'analyse, nous choisissons de numéroter cet extrait.

Une goutte d'eau qui manque
 Est plus lourde à porter
 Qu'une étoile vacillante
 Dans l'eau de ce puits
 20 Au bord de tes lèvres !
Femme femme femme
 Le sang a ses abîmes !⁸²

On notera dans cet extrait tout un réseau de répétitions en écho. Nous voulons nous attarder ici sur trois éléments particulièrement frappants. D'abord, la répétition de structures qui ouvre l'extrait avec l'emploi du lexème « foie » au premier vers et répété au neuvième auquel répond le substantif homophone « foi » au vers 2. Le parallélisme de construction des deux premiers vers, qui sont globalement de même structure grammaticale à cause du statut syntaxique des éléments composant chacune des phrases, illustre aussi le procédé stylistique d'itération.

Il faut constater, en deuxième lieu, l'emploi en répétition anaphorique de « rien que » aux vers 5, 6, 8, 9 et 10 avec un effet de révolte impossible à contenir puisque tous les mots qui suivent cette expression portent une connotation négative.

Enfin, la triple répétition de la lexie « femme » en épizeux⁸³ au vers 21 assigne une charge sémantique particulière à ce mot et vient renforcer en dernier lieu toute l'architecture itérative du poème.

Les jeux de répétition chez Tchicaya portent également sur l'emploi obsessionnel de certains mots à travers tout un recueil ou même plusieurs recueils. Ainsi des mots « âme » et « mort » par exemple. On remarquera que dans *Epitomé* seul, la lexie « âme » revient 44 fois tandis que « mort » a une

⁸² *Le ventre* suivi de *Le Pain ou la cendre*, Paris, Présence Africaine, 1978, p. 97.

⁸³ L'épizeux, encore appelée pallilogie, est, selon Henri Suhamy, la plus élémentaire des répétitions stylistiques. Elle consiste à répéter un mot sans conjonction de coordination. *Op cit.*, p. 58.

occurrence plus élevée encore : 56 fois ! Dans *La veste d'intérieur* suivi de *Notes de veille*, la même lexie (« mort ») apparaît 64 fois et « âme » 36 fois. Cet emploi traduit bien l'angoisse existentielle si présente dans l'œuvre du poète congolais.

3. *Les antépiphores*⁸⁴

Nous voudrions finir ce chapitre sur l'esthétique de l'accumulation à travers la poésie de Tchicaya par une rapide évocation d'un autre « stylème »⁸⁵, d'un autre trait caractéristique de l'esthétique poétique de l'auteur d'*Epitomé* à savoir l'emploi des antépiphores ou refrains. La permanence des refrains chez Tchicaya évoque souvent un appel à la tendresse. On remarquera d'ailleurs, à ce sujet, que la plupart des poèmes où on note la présence de refrains fonctionnent comme des chansons. C'est le cas de ce poème du *Mauvais sang* dans lequel les réminiscences de Jules Laforgue sont particulièrement perceptibles :

Merci légère amie
Ma fleur de safran vert
Allons donc bons baisers
A la mouette, je dis

Merci.

Je gage pour l'oubli
L'érable est sous la serre
Pour un destin plus clair
L'adieu tarde c'est dit

⁸⁴ Nous empruntons ce mot d'*antépiphores* à Henri Suhamy, *op.cit*, p. 59, mot qu'il considère comme étant un synonyme de *refrains* : « La permanence des refrains, ou, pour utiliser un mot savant, des antépiphores, dans tout ce qui est chant et poésie exprime [...] le besoin de tranquillité... ».

⁸⁵ C. Fromilhague et A. Sancier sont les auteurs de ce terme qui a, le lecteur l'entend aisément, le sens de trait, de marque caractéristique du style d'un auteur.

Merci.

(...)⁸⁶

Ou encore cet autre poème d'*Epitomé* intitulé très justement « Berceuse » :

– Je t'aime mon enfant
dors si tu aimes ta mère

– Femme l'enfant dort-il bien

– Il dort bien
**des phalènes dansent en ellipse
sur sa tête**

– S'il dort bien ne pleure donc pas

– Il dort bien
**des phalènes dansent en ellipse
sur sa tête**⁸⁷

⁸⁶ P.14. C'est nous qui soulignons.

⁸⁷ P.70. C'est nous qui soulignons.

DEUXIEME PARTIE : TCHICAYA U TAM'SI ET L'ESTHETIQUE DU SARCASME : UNE POESIE TOURMENTEE A L'HUMOUR RAVAGEUR

Il est impossible d'étudier l'esthétique dans la poésie de Tchicaya U Tam'si sans évoquer son humour. C'est, en effet, l'un des traits les plus constants de sa poésie depuis sa première œuvre, *Le Mauvais sang* jusqu'aux *Notes de veille*, recueil qui marque, de façon nette, une évolution dans son esthétique. Même le caractère si tourmenté de cette poésie, sa syntaxe si touffue constituent une marque de cet humour corrosif. Chez Tchicaya, tout est humour, dérision, sarcasme⁸⁸. Cette caractéristique fondamentale de la poésie utamsienne se module en un certain nombre d'aspects dont nous nous proposons d'analyser, à grands traits, les plus saillants. Nous verrons d'abord que les jeux de mots tels que les calembours, les subversions lexicales et les détournements de sens ainsi que les jeux de parodie – si présents dans l'œuvre poétique objet de cette étude – sont mis au service de la dérision et du sarcasme ; nous verrons ensuite, brièvement, un autre marqueur de l'originalité de la poésie de Tchicaya U Tam'si : les jeux de juxtaposition.

⁸⁸ Nous employons, de façon indifférente, les termes « humour », « dérision » et « sarcasme ». La ligne de démarcation entre ces trois termes n'est pas toujours facile à identifier même s'il est vrai, par ailleurs, que dans la poésie de Tchicaya U Tam'si, l'humour tend, presque toujours, à être mordant et corrosif, ce qui est la définition même du sarcasme. Cf. François Constant Hodonou, *La théologie du sarcasme : aspects de l'œuvre poétique de Tchicaya U Tam'si*, op. cit.

Chapitre premier : Jeux de mots : calembours⁸⁹, subversions lexicales et détournements de sens

Tchicaya affectionne particulièrement les jeux de mots et les calembours ainsi qu'on peut le voir déjà dans le titre d'une de ses pièces de théâtre : *Le destin glorieux du maréchal Nnikon Nnikou, prince qu'on sort*⁹⁰... Il s'inscrit ainsi dans une tradition bien longue qui remonte à François Rabelais en passant par Alfred Jarry, Jacques Prévert et Boris Vian⁹¹. Voici, à ce sujet, ce que dit de lui, dans un témoignage truculent, Tahar Bekri : « Homme de vif intérêt pour le débat, la parole avait son poids d'or et devait être gravée dans l'esprit. *Jeux de mots, calembours, inventions, trouvailles enrichissaient son vocabulaire de moine rabelaisien.* »⁹² On peut recenser dans sa poésie des calembours à proprement parler comme celui que nous venons d'évoquer, des subversions lexicales, l'emploi d'anagrammes⁹³ et des détournements de sens de toutes sortes.

Dans *Feu de brousse*, par exemple, le poète parle de « lutte de crasses »⁹⁴ jouant ainsi sur le concept marxiste de la « lutte des classes ». De même, dans *Le*

⁸⁹ Le calembour est défini comme étant un « jeu de mots fondé sur les interprétations différentes d'un son ou d'un groupe de sons » (*Le Petit Larousse*). *Le Petit Robert*, plus précis, le définit ainsi : « Jeu de mots fondé sur la différence de sens entre des mots qui se prononcent de manière identique ou approchée ».

⁹⁰ On pense évidemment ici au *Prince consort* (= époux d'une reine quand il ne règne pas lui-même).

⁹¹ Boris Vian a écrit tout un recueil entièrement construit sur ce procédé : *Cent sonnets* (qui fait calembour avec *sansouïte*, nom d'un oiseau encore appelé étourneau), Paris, Union Générale d'Éditions, 1984, 194 p.

⁹² Tahar Bekri, « Tchicaya U Tam'si comme un arbre à pain », in *Cultures Sud*, n° 171 d'octobre-décembre 2008, p.78. C'est nous qui soulignons.

⁹³ Cf. ces vers célèbres : « La vie en sera sauve / la vie en sera suave » (*La Veste d'intérieur*). Les deux mots que nous avons soulignés sont anagrammes l'un de l'autre... Comme par hasard, Tierno Monénembo intitule l'article qu'il consacre à Tchicaya dans le numéro 171 de *Cultures Sud*, « L'isolé soleil » en empruntant à Daniel Maximin le titre d'un de ses romans et en jouant sur les mots. Les deux mots, en effet, sont, comme dans le cas précédemment indiqué, anagrammes l'un de l'autre.

⁹⁴ *Le Mauvais sang*, p.89.

mauvais sang, on peut lire ces calembours quelque peu amusants : « une hache aspirée », « un nœud muet »⁹⁵.

Dans *Le Pain ou la cendre*, on trouve ce vers étonnant, excellente illustration de ce que nous appelons le détournement de sens. Pour des besoins de lisibilité, nous transcrivons ici toute la strophe :

La liberté nègre c'est finalement la mort
par contumace. Cependant la justice est
martiale « Juge tu es un faux nègre nègre »
tu n'es plus nègre tu es sorbonnard
catéchumène prolégomène et rien de sapide⁹⁶

A propos du dernier vers, deux observations s'imposent. En premier lieu, la proximité des lexies « catéchumène » et « prolégomène » créant ainsi un effet de paronomase. Ensuite, l'emploi de « prolégomène » comme qualificatif se rapportant à un nom commun de personne. Or, le terme « prolégomène », qui ne s'emploie jamais au singulier, signifie « longue introduction en tête d'un ouvrage ; ensemble des notions préliminaires à une science »⁹⁷. Ainsi, il est employé ici volontairement « à contresens » et uniquement pour sa proximité phonique avec le mot « catéchumène ».

L'illustration la meilleure du « détournement de sens » est la parodie burlesque de formules sacrées tout à fait sérieuses.⁹⁸ L'exemple qui suit atteint le sommet du comique. Il ne serait d'ailleurs pas excessif de parler ici d'une « esthétique du blasphème », le blasphème pouvant être vu comme une sorte de travestissement du sacré.

⁹⁵ *Le Mauvais sang*, p. 47.

⁹⁶ *Le ventre* suivi de *Le pain ou la cendre*, p. 167. C'est nous qui soulignons.

⁹⁷ Définition empruntée au *Petit Larousse*.

⁹⁸ La poésie de Tchicaya en fourmille. Nous ne pourrions malheureusement nous livrer à une exploitation exhaustive de ces traits, projet qui serait trop ambitieux pour cette étude. Nous nous contentons donc d'analyser le seul exemple extrait du recueil *Le ventre*.

Ou litanies ! Litanies pour onguidés⁹⁹ :

Saint Pian, ora pro nobis

Saint Equateur-lès-feux-de brousse

Sainte absolution aux trois narines

Saints Piastres pour Hanoï

Mes bondieuseries : le pétrole

(...) ora pro nobis ¹⁰⁰

Il est à constater qu'aucun des saints évoqués dans cette étrange « litanie pour onguidés » n'appartient au martyrologe chrétien. Ce sont des saints aussi imaginaires que fantaisistes. Le premier, « Pian », est non un nom propre mais un nom commun désignant une « maladie tropicale, infectieuse et contagieuse, produite par un tréponème et provoquant des lésions cutanées »¹⁰¹. « Sainte Absolution aux trois narines » est autrement plus ironique quand on sait que, dans la religion catholique, est appelée absolution la rémission des péchés accordée par le prêtre au terme de la confession. L'expression « aux trois narines » vient souligner l'effet de raillerie. De « saints Piastres pour Hanoï » quelques précisions s'imposent. Comme « Pian », « Piastres » est un nom commun et désigne une unité monétaire commune à plusieurs pays. La mention « pour Hanoï » renvoie sans doute à la guerre du Viêt-Nam, et, accessoirement, à toutes les guerres coloniales, quelles qu'elles soient et à tout leur cortège d'injustices de toutes sortes. Enfin, l'invocation liturgique « ora pro nobis »

⁹⁹ Ce mot ne figure dans aucun des dictionnaires que nous avons consultés. Orthographe fautive d'« ongulé » ? Hypothèse difficilement soutenable. Ou manifestation de l'extraordinaire génie de Tchicaya qui a tendance à tout détourner (au sens de corrompre), tout déformer dans le but d'en rire, de s'en moquer, d'en tirer le meilleur parti possible ?

¹⁰⁰ *Le Ventre*, p.32.

¹⁰¹ Définition empruntée au *Petit Larousse*.

(c'est-à-dire : Priez pour nous) achève de donner à ce passage un caractère de persiflage absolu.

L'emploi de mots-valises est un autre trait de l'esthétique utamsienne de la dérision. Le poète congolais disait vouloir « mourir d'un mal/ dont le siècle tirera quelque vanité : le *congoléther* »¹⁰². Il fustige, par ailleurs, la « négromanie », mot qui fonctionne de la même façon que « congoléther ».

Dans le chapitre qui suit, nous étudierons un autre trait de l'humour de Tchicaya à savoir les jeux de juxtaposition du prosaïque et du sublime.

¹⁰² *Le pain ou la cendre*, p. 166. C'est nous qui soulignons.

Chapitre 2 : Les jeux de juxtaposition du prosaïque et du sublime

L'autre marque de l'esthétique de la dérision chez Tchicaya est la juxtaposition du sublime et du prosaïque, de ce qui est noble avec ce qui est trivial, du sacré (qui inspire ou qui est censé inspirer du respect) et du vulgaire, ce qui crée un effet d'insolite tout à fait frappant.

Ce trait de style est permanent à travers toute son œuvre poétique mais il est plus perceptible dans le recueil intitulé *Le ventre* suivi de *Le Pain ou la cendre*. A notre avis, c'est la forme la plus aiguë, la plus redoutable, la plus caustique de l'humour utamsien qui tourne en dérision tout ce qui est sérieux, se transformant ainsi en persiflage et parfois même en cynisme et en blasphème.

Ainsi sur la même chaîne syntagmatique, on peut rencontrer des lexies telles que « Christ » et « cache-sexe »¹⁰³, « Te Deum » et « bas latin pies-corbeaux »¹⁰⁴, « s'en péter » et « verts pâturages ».

On notera également des formules du genre :

Dieu – je t'en fous
mon poing sur le crâne¹⁰⁵

Ou

Il enseignait la résurrection
par le sperme¹⁰⁶

Ou encore :

Je pourrai dire merde à ma vie
et m'en aller l'âme en écharde¹⁰⁷

¹⁰³ *Le ventre*, p. 58.

¹⁰⁴ *Le mauvais sang*, p. 47.

¹⁰⁵ *Le ventre*, p. 106.

¹⁰⁶ *La Veste d'intérieur*, p. 63.

où la métaphore du plus haut vol, l'expression la mieux élaborée rivalise parfois avec le mot le plus trivial, l'expression la plus vulgaire. Ce mélange des « genres », cette présence obsédante et provocante du « vulgaire » est si importante dans la poésie de Tchicaya que Daniel Delas a pu parler d'une « poésie sale »¹⁰⁸ et Boniface Mongo-Mboussa de « collages baroques qui juxtaposent le prosaïque et le sublime »¹⁰⁹.

¹⁰⁷ *Le pain ou la cendre*, p. 151. Le texte dit bien « en écharde ». On s'attendrait plutôt à l'expression « en écharpe ». On dit en effet : avoir un bras *en écharpe* (c'est-à-dire soutenu par un bandage). Tchicaya joue sans doute ici, comme c'est souvent le cas chez lui, sur la proximité phonique des deux mots. La métaphore acquiert ainsi plus d'originalité et de force.

¹⁰⁸ Daniel Delas, « Du faux, du sale et du ventre. De la poésie de Tchicaya U Tam'si », *Cultures Sud*, n° 171 d'octobre-décembre 2008, p. 63.

¹⁰⁹ Boniface Mongo-Mboussa, « Tchicaya U Tam'si : notre premier poète moderne », Préface à l'édition de 2007 de *Arc musical* précédé de *Epitomé*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. VI.

CONCLUSION

Tout au long de cette étude, nous avons constaté, à partir de l'analyse des données textuelles, que la poésie de Tchicaya U Tam'si est faite de constructions insolites qui constituent, en même temps que le recours presque systématique à l'humour sous toutes ses formes (sarcasme, ironie, etc.) et aux jeux de mots, l'un des traits les plus frappants de son esthétique poétique.

Ces « marqueurs d'originalité » traduisent une certaine difficulté de vivre, une « angoisse fondamentale » selon le mot de Maurice Amuri Mpala-Lutebele mais également une quête d'absolu, celle qui habite le cœur de l'homme, de tout être humain... Le même Amuri Mpala-Lutebele a pu dire, à ce sujet, que « Tchicaya crée une œuvre secrète parce que symbolique, imagée ; provocante parce que insolite, attrayante ; offerte parce que destinée à tout le monde, à l'Homme »¹¹⁰.

Si ce mémoire nous a permis de mettre en évidence quelques aspects saillants de l'esthétique poétique de Tchicaya U Tam'si, sa lecture, ainsi qu'on a pu s'en apercevoir, ne peut que laisser le lecteur sur sa faim. Bien des aspects n'ont pu être abordés, bien des détails utiles n'ont pu être soulignés. De nombreuses questions ont surgi au cours de ce travail auxquelles il n'était guère possible, dans le cadre bien restreint de ce mémoire, d'apporter des réponses. Plusieurs précisions méritaient d'être faites que nous avons dû laisser...

Nous espérons donc que, dans le cadre d'une étude ultérieure, plus détaillée, cette poésie qui correspond parfaitement à ce que dit Paul Ricœur de la poésie moderne, qu'elle « donne à penser l'esquisse d'une conception

¹¹⁰ *Op. cit.*, p. 242.

‘‘tensionnelle’’ de la vérité »¹¹¹ sera mieux analysée, mieux approfondie et, partant, mieux connue.

¹¹¹ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 398.

BIBLIOGRAPHIE

I/ Œuvres poétiques de Tchicaya U Tam'si

1. TCHICAYA U TAM'SI, *Arc musical* précédé de *Epitomé*, Paris, L'Harmattan, Collection « Encres noires », 2007, Introduction de Claire Céa et Préface de Boniface Mongo-Mboussa (réédition), 170 pages.
2. TCHICAYA U TAM'SI, *Le Mauvais sang* suivi de *Feu de brousse* et *A triche-cœur*, Paris, L'Harmattan, Collection « Poètes des cinq continents », 2006 (réédition), 140 pages.
3. TCHICAYA U TAM'SI, *Le ventre* suivi de *Le Pain ou la Cendre*, Paris, Présence Africaine, 1978, 171 pages.
4. TCHICAYA U TAM'SI, *La Veste d'intérieur* suivi de *Notes de veille*, Paris, Editions Nubia, 1977, 111 pages.

II/ Etudes, essais, articles et mémoires sur l'œuvre et la vie de Tchicaya U Tam'si

1. ABOMO-MAURIN, Marie-Rose et BIYTI BI ESSAM, Jean-Pierre, « Tchicaya U Tam'si ou le poète de la souffrance », in *Notre Librairie*, n° 137, mai-août 1999, pp.46-51.
2. AMURI MPALA-LUTEBELE, Maurice, *Testament de Tchicaya U Tam'si*, Paris, L'Harmattan, Collection « Comptes rendus », 2008, 257pages.

3. ATONDI Ibéa, « Tchicaya, l'homme inachevé », in *Notre Librairie*, n°137, mai-août 1999, pp.52-57.
4. BOKIBA, André-Patient, « Tchicaya U Tam'si et la négritude senghorienne », in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, pp.85-88.
5. BRETON, Jean et RANCOURT, Jacques, « Tchicaya U Tam'si. Le socialisme, c'est la révolution à parfaire », interview de Tchicaya in *Poésie 1*, n^{os} 43-44-45, janvier-juin 1976, pp.133-142.
6. CHALAYE, Sylvie, « Les trois coups du théâtre de Tchicaya U Tam'si », in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, pp.69-74.
7. DELAS, Daniel, « Du faux, du sale et du ventre. De la poésie de Tchicaya U Tam'si », in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, pp.63-68.
8. DOSSA, Sébastien Codjo, *Le symbolisme dans l'œuvre poétique de Tchicaya U Tam'si*, mémoire de maîtrise, Département des Lettres Modernes, FLASH, UNB, 1991-1992.
9. GARNIER, Xavier, « Le roman familial des "morts-vivants" », in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, pp.51-56.
10. HODONOU, François Constant, *La théologie du sarcasme : Aspects de l'œuvre poétique de Tchicaya U Tam'si*, mémoire de maîtrise, Département des Lettres Modernes, FLASH, UAC, 2003-2004, 116 p.

11. MARTIN-GRANEL, Nicolas, « Prophète malgré lui », in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, pp.89-95.
12. MONGO-MBOUSSA, Boniface, « Tchicaya, le mal-aimé », in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, pp.97-100.
13. MONGO-MBOUSSA, Boniface, « Tchicaya U Tam'si, notre premier poète moderne », in *Cultures Sud*, n° 164, janvier-mars 2007, pp.155-157.
14. MONGO-MBOUSSA, Boniface, « Tchicaya U Tam'si ou la passion du Congo », in *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2002, 326 pages.
15. MOURALIS, Bernard, « Tchicaya et l'écriture de l'histoire », in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, pp.57-62.
16. PLANQUE, Joël, *Le Rimbaud noir Tchicaya U Tam'si*, Paris, Editions Moreux, Collection « Archipels littéraires », 2000, 159 pages.
17. RANCOURT, Jacques, « Tchicaya comme je le vois », in *Notre Librairie*, n°s 92-93, 1998.
18. SHIMA, Eric, *Aimé Césaire : "Cahier d'un retour au pays natal" et Tchicaya U Tam'si : "Epitomé". Etude comparative*, Paris, L'Harmattan, Collection « Approches littéraires », 2008, 213 pages.
19. YENGO, Patrice, « Tchicaya U Tam'si et la parenthèse de Kin (août-octobre 1960) », in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, pp.21-28.

III/ Témoignages divers sur la personne de Tchicaya U Tam'si

1. BEKRI, Tahar, «Tchicaya U Tam'si comme un arbre à pain », in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, pp. 75- 78.
2. CHEMAIN, Arlette, « Le généreux et intransigeant Gérald », in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, pp. 109-111.
3. CHEVRIER, Jacques, « Le fonctionnaire et l'écrivain », in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, pp. 39-42.
4. CHIAPPANO, Nino, « Fragments d'un portrait enfoui », in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, pp. 33-38.
5. FELIX-TCHICAYA, Patrice, « La lettre », in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, p. 118.
6. GARRAN, Gabriel, « L'empreinte de Tchicaya », in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, p. 112.
7. GNALI, Mambou Aimée, « Gérald, mon "frère" », entretien avec Raphaël Safou Tchimanga, in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, pp.43-47.
8. JULES-ROSETTE, Benjamin, « Parler fort et vrai », in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, p. 117.

9. KOUELAMY, Bill, « Comme un signe du mauvais sang », in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, p. 113.
10. LOPES, Henri, « Le Congo intérieur de Tchicaya U Tam'si », in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, pp. 13-16.
11. MABANCKOU, Alain, « Tchicaya U Tam'si nous regarde », in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, pp. 7- 9.
12. NIANGOURA, Dieudonné, « De la bibliothèque familiale aux gorges de Diosse », in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, p. 114.
13. MONENEMBO, Tierno, « L'isolé soleil », in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, pp. 29- 32.
14. N'SONDE, Wilfried, « La puissance du verbe tchicayen », in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, p. 115.
15. SOREL, Jacqueline, « Esquisse pour un portrait de Tchicaya en huit visions », in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, pp. 101-106.
16. TATI-LOUTARD, Jean-Baptiste, « Le poète et son pays intérieur », entretien avec Raphaël Safou Tchimanga, in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, pp. 17-20.
17. TCHICAYA U TAM'SI, « Quand Gérald parle de Tchicaya », Extraits d'entretiens avec Roger Chemain, in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, pp. 79-80.

18. TILLIETTE, Bruno, « Prix Nobel », in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, p. 116.
19. WAUTHIER, Claude, « Tchicaya, seigneur de Bazancourt », in *Cultures Sud*, n° 171, octobre-décembre 2008, pp. 119-120.

IV- Ouvrages de syntaxe et de stylistique françaises

1. ADAM, Jean-Michel, *Langue et littérature. Analyses pragmatiques et textuelles*, Paris, Hachette, 1991, 221 pages.
2. BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, collection « Points », 1964, 276 pages.
3. BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, collection « Points », 1972, 187 pages.
4. BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, collection « Points », 1970, 271pages.
5. BECHADE, Hervé-D., *Syntaxe du français moderne et contemporain* (3^{ème} édition revue et augmentée), Paris, PUF, 1993, 334 pages.
6. CHOMSKY, Noam, *Structures syntaxiques*, Paris, Editions du Seuil, collection « Points », 1969, 147 pages.
7. CRESSOT, Marcel, *Le style et ses techniques*, Paris, PUF, 1971.

8. FROMILHAGUE, Catherine et SANCIER, Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Dunod, collection « Lettres supérieures », 1991, 262 pages.
9. FROMILHAGUE, Catherine et SANCIER-CHATEAU, Anne, *Analyses stylistiques. Formes et genres*, Paris, Nathan, 2000, 234 pages.
10. MAZALEYRAT, Jean et MOLINIE, Georges, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989, 381 pages.
11. SPITZER, *Etudes de style* précédé de *Leo Spitzer et la lecture stylistique* de Jean Starobinski (Traduit de l'anglais et de l'allemand par Eliane Kaufholz, Alain Coulon, Michel Foucault), Paris, Gallimard, collection « Tel », 1970, 531 pages.
12. SUHAMY, Henri, *Les figures de style*, Paris, PUF, collection « Que sais-je ? », 1981, 127 pages.
13. WILMET, Marc, *Grammaire rénovée du français*, Bruxelles, De Boeck et Larcier, 2007, 331 pages.

V- Ouvrages généraux de référence

1. AMON, Evelyne et BOMATI, Yves, *Littérature et méthode*, Paris, Hatier, 1989, 352 pages.
2. BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., 1960, 183 pages.

3. BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, collection « Points », 1957, 247pages.
4. BEGOT, Jean-Pierre, *L'aventure en poésie*, Paris, Gallimard, 1984, 144 pages.
5. BROSSE, Jacques, « Naissance du poète invisible », préface au *Cap de bonne Espérance* suivi du *Discours du grand sommeil* de Jean Cocteau, Paris, Gallimard, 1990, pp. 7-11.
6. CARRE, Jean-Marie, *Lettres de la vie littéraire d'A. Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1990, 123 pages.
7. GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Editions du Seuil, collection « Points », 1966, 265pages.
8. GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, collection « Points », 1969, 294pages.
9. GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, collection « Poétique », 1972, 282pages.
10. HAUSSER, Michel, *Pour une poétique de la négritude* (tome I), Paris, Editions Silex/ NEA, 406 pages, (ouvrage sans date).
11. KESTELOOT, Lilyan, *Anthologie négro-africaine. La littérature de 1918 à 1981*, Allier (Belgique), Marabout, 1987, 478 pages.

12. MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre, *Les grands traits de la poésie négro-africaine : Histoire – Poétique – Signification*, Abidjan, NEA, 1985, 347 pages.
13. MICHON, Pierre, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, 1991, 109 pages.
14. RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Editions du Seuil, 1964, 363 pages.
15. RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Editions du Seuil, 250 pages, 1976.
16. RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, collection « L'ordre philosophique », 1975, 409 pages.
17. ROUCH, Alain, et CLAVREUIL, Gérard, *Littératures nationales d'écriture française (Histoire littéraire et Anthologie)*, Paris, Bordas, 1987, 511 pages.
18. SENGHOR, Léopold Sédar, « Comme les lamantins vont boire à la source », Postface à *Ethiopiennes*, in *Poèmes*, Paris, Editions du Seuil, 1973, pp. 153-166.
19. STEINER, Heiri et GEBSER, Jean, *L'angoisse et l'homme moderne*, Paris, Flammarion, 1962, 119 pages.
20. THORAVAL, Jean et alii, *Les grandes étapes de la civilisation française*, Paris, Bordas, 1969, 694 pages.

21. YEBOU, Raphaël, « Constructions syntaxiques et représentations langagières chez Paul Hazoumé », in *Repères pour comprendre la littérature béninoise* (Textes réunis et présentés par Adrien HUANNOU), Cotonou, Editions CAAREC, collection « Etudes », 2008, pp.113-134.
22. YEBOU, Raphaël, *Les particularités lexicales et morphosyntaxiques chez trois romanciers béninois : Paul Hazoumé, Olympe Bhêly-Quénum et Florent Couao-Zotti*, Thèse de doctorat de l'Université d'Abomey-Calavi, soutenue en 2008, 608 pages.

VI- Ouvrages de méthodologie

1. BEAUD, Michel, *L'art de la thèse. Comment préparer et rédiger une thèse de doctorat, un mémoire de DEA ou de maîtrise ou tout autre travail universitaire*, Paris, La Découverte, 2003, 197 pages.
2. FRAGNIERE, Jean-Pierre, *Comment réussir un mémoire*, Paris, Dunod, 1986, 142 pages.
3. ROUVEYRAN, Jean-Claude, *Mémoires et thèses. L'art et les méthodes*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1989, 197 pages.

Table des matières

Dédicace	2
Remerciements	3
Introduction	4
1. La revue de la littérature spécialisée.....	7
2. La problématique du travail.....	13
3. Les objectifs du travail.....	15
4. Les résultats attendus.....	17
5. La méthodologie.....	18
6. La description détaillée du contenu du mémoire.....	23
Première partie : La syntaxe dans la poésie de Tchicaya U Tam'si : entre « mutilation » et « accumulation ».....	23
Chapitre 1 : La structure phrastique.....	24
1. Structures monorhématiques, dirhématiques et phrases nominales... 24	
2. La structure complexe.....	26
Chapitre 2 : Une esthétique de la mutilation : ellipses, énallages, hyperbates et flottements syntaxiques.....	27
1. L'ellipse.....	27
2. L'énallage.....	28
3. L'hyperbate.....	31
Chapitre 3 : De l'esthétique de la mutilation à l'esthétique de l'accumulation... 35	

1. La polysyndète.....	35
2. L'épanode.....	36
3. Les antépiphores.....	40
Deuxième partie : Tchicaya U Tam'si et l'esthétique du sarcasme : une poésie tourmentée à l'humour ravageur.....	42
Chapitre 1 : Jeux de mots : calembours, subversions lexicales et détournement de sens.....	43
Chapitre 2 : Les jeux de juxtaposition du prosaïque et du sublime.....	47
Conclusion.....	49
Bibliographie.....	51
Table des matières.....	61

