

Article original

Stylistique des réseaux isotaxiques dans Epitomé de Tchicaya U Tam'si

KOUADIO Kouassi Konimi Théodore

Université Félix Houphouët-Boigny

Auteur correspondant : tkonimi@gmail.com

Article soumis le 21/11/2021 et accepté 14/12/2021

Résumé : La cohérence textuelle reproduit des liens multiples que les éléments du texte entretiennent entre eux : liens d'ordre grammatical, lexical et sémantique. En analysant les moyens de la cohérence textuelle par le truchement des réseaux d'isotopie et l'isotaxie, le projet de cette étude a été de privilégier la dimension herméneutique du texte de Tchicaya par la configuration sémantique et évidemment lexicale qui converge pour faire d'*Epitomé* une création cohérente, unie et intégrale dans sa totalité. Cette problématique est en relation directe avec les stratégies de textualisation et s'inscrit dans le cadre plus large de la stylistique interprétative et de l'esthétique de la réception qui intéresse le champ stylistique moderne.

Mots clés : stylistique, isotopie, isotaxie, figure microstructurale, constellation sémique

Abstract: Textual coherence reproduces the multiple links that the elements of the text maintain between them: grammatical, lexical and semantic. By analyzing the means of textual coherence through isotopy networks and isotaxis, the project of this study was to privilege the hermeneutical dimension of Tchicaya's text by the semantic and obviously lexical configuration which converges to make *Epitome* a coherent creation, united and integral in its totality. This issue is directly related to textualization strategies and falls within the broader framework of interpretive stylistics and the aesthetics of reception which is of interest to the modern stylistic field.

Keywords : stylistics, isotopy, isotaxis, microstructural figure, semic constellation

Introduction

En analyse stylistique, la valeur d'un texte est assurée par sa dominante qui indique le fait langagier le plus représentatif. Cette

représentativité est livrée par sa répétition et son accumulation dans le texte. Elle est « à la fois le but recherché, le résultat à atteindre et la conclusion interprétative » (Molinié, 1993 : 196) sur laquelle se fonde l'analyse matérielle et qui en oriente les lignes de force. Dans *Epitomé* de Tchicaya UTam'si, quelques traits relevant de la dominante isotopique des tropes métaphorique et métonymique se prêtent à une analyse stylistique. Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Château apportent dans l'ouvrage collectif qu'elles ont produit, un éclairage sur ce qu'infère la notion d'isotopie. Aussi, écrivent-elles : « Il y a isotopie quand il y a récurrence de certains traits qui assure la cohérence d'un énoncé. C'est dire que l'isotopie peut être phonique (rimes, allitérations), sémantique. (...) Dans la pratique du commentaire stylistique, ce sont surtout les champs lexicaux et les isotopies (d'ordre sémantique) que l'on identifie ». Reconnue comme littérairement pertinente et comme donnée immanente d'une structure du champ stylistique, la dominante isotopique va prioriser, dans ce travail, les marqueurs métaphorique et métonymique en présence dans le texte, car les structures d'isotopies d'ordre syntaxiques conditionnent la prééminence de l'emploi figuré. Georges Molinié, à propos de métaphore et métonymie, dit « d'une manière générale, on ne peut opposer que deux grands tropes majeurs à l'intérieur de l'empire [...] on aurait ainsi d'un côté la métonymie et de l'autre la métaphore » (Molinié, 1993 : 134). Or, dans la poésie africaine, le phénomène le plus remarquable reste la prééminence de l'emploi figuré en raison de son rayonnement de connotation sur les autres faits linguistiques. Il est lié à une pure manière de voir et de tourner les choses selon tel ou tel aspect, tout entière vouée à ce qu'il en dit, à la façon dont il en parle, qui relève du regard et de son orientation. Il y a récurrence de structures syntaxiques comme dans le cadre descriptif des figures. Dans une telle approche, on parle d'isotaxie.

1. Les réseaux isotaxiques de la métaphore

L'isotaxie est une isotopie de l'expression et du contenu. Pour le Groupe Mu, « l'isotopie du contenu est une condition nécessaire de

l'homogénéité du discours. » (Groupe Mu, 1982 :36) Pour ce groupe de penseurs, l'isotaxie est « Le mot précède l'image, par le pouvoir du verbe : Il suffit de nommer pour qu'apparaisse le sens sous le signe » (Senghor, 1969 : 15). Partant de ce fait, le poète africain fait de la figure l'argument sa création poétique. C'est à raison que les poètes africains ont choisi de lui confier l'expression de leurs sentiments les plus affectifs et leurs jugements de valeur les plus radicaux. Les poètes adoptent des postures citoyennes oscillantes entre le regard distancé de l'intellectuel jugeant son époque et le statut d'opposant au pouvoir en place. D'où, la question de leur engagement que la configuration figurale aide à construire en opérant une injection à fort régime singulier de littérarité. L'orientation argumentative des figures qui promet s'apparente à « une étude de la subjectivité dans le langage » (Cogard, 2001 :28), dont la tâche est « de mettre au jour ces éléments affectifs, et d'en étudier la valeur » (Cogard, 2001 : 29). L'analyse vise à la fois la description technique des structures de l'expression et celle du contenu. La préférence stylistique de la matière formelle d'expression ne peut donc avoir de sens que dans la mesure où les composantes formelles portent inéluctablement vers leurs effets consécutifs de sens. Cela signifie qu'entre le mot et l'image créée, il y a une intime corrélation qui permet une lecture interprétative directe. Cet éclairage permettra d'orienter notre analyse des métaphores dont la création repose sur les analogies. La métaphore a montré qu'elle demeure la figure centrale du système figuré. Cette centralité semble se confirmer avec les réseaux isotopiques qui apparaissent dans *Epitomé* dont la quête identitaire et la nature.

1.1. Lexème et constellation sémique de la racine

Le concept de la quête identitaire, était au premier rang des thèmes des écrivains marqués par la mise à mal des pseudo-missions civilisatrices brandies par le colon pour donner un contenu humain à son action destabilisatrice portée aux structures socio-culturelles des populations sous occupation. La preuve de ce qui allait être découvert comme un brandon, est donnée au Congo

Kinshasa. En effet, les colons belges s'étaient cachés derrière ce prétexte « (...) pour piller l'or, le diamant et les autres ressources dont le pays regorgeait et regorge encore. Ils ont bouleversé maladroitement les coutumes locales des tribus congolaises qui contrastaient profondément avec celles des Belges et le bouleversement de la civilisation locale choquera les Congolais et marquera profondément les relations entre la colonie et les intrus » (Shima, 2008 : 39). Les conséquences de la destructuration opérée sur la vie des populations, se mesurent en termes d'aliénation culturelle. Une telle situation de fait est jugée inacceptable par le scripteur Tchicaya. Alors il décide d'aller à la quête de ses sources ancestrales. L'arbre est la symbolique de cette recherche. Alors, par trois (3) fois à la page 33, il crie son désarroi : O ma généalogie improbable, De quel arbre descendre, Quelles fleurs, cet arbre fanait-il, avant le glas ? Il reprend le même cri à la page 34, De quel arbre descendre ", puis décide aussitôt : Je me fais un deuil de cet arbre improbable, parce que certainement habité par le spectre d'un échec. Mais il se ravise et reprend malgré tout la quête et dit : Je cherchais quand même pillant la forêt vierge.

L'isotopie qui se dégage de ces occurrences lexicales est celle de la racine qui est aux arbres qui peuplent les forêts, ce que les traditions sont pour l'identité d'un peuple. La référence à l'arbre dans la poésie négro-africaine, est une donnée de sa dimension culturelle. Voici ce que dit Boniface Mongo-Mboussa du regard que porte le poète négro-africain sur l'Arbre : « La vie est l'union d'une ombre et d'un corps. La mort, leur séparation. Les morts ne vivent plus, mais ils existent. L'Arbre est le chemin des invisibles, le lieu du passage. Le poète y cherche son identité. C'est donc à juste titre que Senghor partant de la poésie négro-africaine, affirme que « les images n'y sont pas équations, mais analogies (...) » (Senghor, 1969 :15). Le disant ainsi, il fait référence à ce qu'était l'arbre dans les coutumes et traditions en milieu traditionnel africain. C'était par l'entremise de l'arbre que les anciens de l'époque, sollicitaient un enfant pour la femme en désespoir de fondité, demandaient la pluie qui tardait à venir pour le semis des

nouveaux champs. Ainsi quand Tchicaya convoque dans sa poésie, ces éléments de la culture négro-africaine, il ne fait que mettre en exergue la dimension fonctionnelle de l'art nègre. De ce point de vue, l'on peut dire que la pratique artistique de la poésie de Tchicaya est fonctionnelle est réaliste. Et ce, dans la mesure où ses référents ne sont créés, mais sont plutôt tirés d'une expérience pratique. Telle est aussi la caractéristique générale de la poésie négro-africaine que Bernard Zadi Zaourou souligne en ces termes : « Le compartimentage de l'univers et la discrimination des objets inanimés et des bêtes par rapport à l'homme n'existaient pas. Le principe fonctionnel de cette poésie est une fusion des frontières entre tous les étants, entraînant du coup, précise Zadi, « La fraternité entre tout ce qui est l'homme et l'animal, l'animal et la plante, la plante et le minéral, la plante et l'homme » (Zaourou, 1981 :9)

La référence à l'arbre est donc ici, indicatrice de la volonté de Tchicaya de ressusciter cette vie traditionnelle en perdition. L'échantillon de ces six (6) qui suivent et qui ont servi d'appui à l'analyse sont caractéristique de cette volonté de retour aux sources.

1. O ma généalogie improbable/ De quel arbre descendre. ?/ Quel les fleurs, cet arbre fanait-il, avant le glas ?
2. Un arbre au sommet d'une colline/ lève en chandelle une branche de sang/ la branche au poing porte une feuille verte (33)
3. Il est des arbres que je ne soupçonne pas/ mais d'où me vient cette folie tellement (arborescente)/ que je prends les puces des bois / pour guide dans ma perdition ?
4. De quel arbre descendre ? / Je me fais un deuil de cet arbre improbable (34)
6. Je cherchais quand même pillant la forêt vierge

Les lexies « généalogie », « arbre », « fleurs », « branche », « feuille », « forêt », entretiennent entre elles des liens qui assurent cohésion et cohérence pour l'acceptabilité sémantique de l'énoncé. Ces groupements de termes expriment une même idée, car contenant des sèmes identiques. Leurs traits sémiqes laissent entrevoir, par la résonance, leur appartenance au champ sémantique de la génétique. D'après le dictionnaire en ligne Littré,

le nom de génétique vient de l'adjectif, qui qualifie ce qui est en rapport aux fonctions de génération. Il dérive du grec « Genete », qui signifie engendrement. La généalogie qui signifie génération et connaissance est l'établissement d'une filiation des personnes. Historiquement, elle était utilisée par les gens aisés pour établir la noblesse de sang d'un individu. La référence à l'arbre est descriptive dans l'établissement d'une hiérarchisation génétique. La représentation graphique des individus et de leurs liens de parenté se présente communément sous la forme d'un schéma arborescent à partir d'un individu racine ancré en bas de page et les individus parents dans les « branches » et « feuilles », c'est pourquoi un tel schéma est communément appelé arbre généalogique.

1.2. L'isotopie de la lumière

Le concept d'isotopie a été défini en sémantique par A.J. Greimas. Il s'agissait, dans le cadre d'une Sémantique structurale, de donner un fondement à l'idée, « encore très vague et pourtant nécessaire, de totalité de signification, postulée à un message » ou même à un texte entier, texte pourtant constitué d'un ensemble hiérarchique de significations, et cela en vue de faciliter la description des significations manifestées. Dans cet esprit, on peut définir l'isotopie comme « l'homogénéité d'un niveau donné des signifiés » (Fagès, 1971 : 152). On saisit d'emblée l'importance de ce concept dans le texte de Tchicaya, puisque celui-ci, par les règles homogènes d'enchaînement des séquences sémiques, crée une pertinence sémantique. A propos d'isotopie de la lumière, le paradoxe est saisissant et séduisant. On connaît l'isotopie de la lumière et de l'obscurité omniprésente lorsqu'il est question du courant philosophique qui anime l'Europe du XVIII^{ème} siècle : l'image de Philosophes armés de flambeaux pour faire sortir les peuples de l'obscurantisme où ils sont plongés est un lieu commun rarement remis en question. Parler, ici, d'isotopie de la lumière, pourrait être une allusion historique au siècle des Lumières. Cependant, le scripteur Tchicaya, par le principe d'hétérogénéité lexicale, crée une homogénéité par la combinaison des lexies. Quand on lit :

1. Il y a un soleil blanc dans dans leur cauchemar à (son éclipse) (35)
2. faites qu'elles ne soient de flammes (35)
3. levera-t-il le feu qu'ils éteignent en pillant/ le coeur
4. Ils éteignent le feu dont le mystère à peine (éucidé)(37)
5. honteux car le soleil fut contre eux un démon (39)
5. L'ETE promis commence ! A moi vos fols amers (43)
6. elle embrasse l'enfer dont le feu noir cessa (43),
6. L'été sur ma conscience a plus de poids que vous (45)
7. face aux flamboyants face aux feux ?
8. Les feux de brousse surtout donnent de mauvais (rêves)
9. de l'arrivant que le soleil soit soit mon complice (45)
10. De Kamina à Kin trois de leurs escouades/ font des feux ni feux ni fleurs (n'enchantent)
11. J'enferme mon corps dans trois tours de des feux ni feux ni fleurs
12. Me veut-on sous ce couvre-feu ?
13. Sa mère jetait ses bras au feu/ pour lui cuir son repas à midi (76)
14. Le souvenir d'une chair fait plus brûlures
15. A L'AUBE/ j'ai dû me situer par rapport au soleil/ vertical sur mes paumes/ c'est pourquoi je jure d'être fidèle à l'aube (79)
16. J'ai vexé le soleil
17. je veux un soleil couchant puant nos charognes/ pour vous entendre conter votre enfance (84)
17. le reflux bat le rythme,/ ses mains sont des des charbons ardents de sept luxures,/ disputent le noyé à la mer (85)
18. le mien porte un soleil sans sous-sol saharien
18. Et donc ce noyé /qui rutille aux feux verts de la mer en gésine/ à l'âme sale(85)
19. Pour mettre à feu la brousse (87)
20. qui fit tant feux et flammes (89)

Tchicaya a construit les métaphores à partir des éléments mis en relief dans le relevé comme « soleil blanc », « flammes », « le feu », « le soleil », « L'ETE » etc. De l'ensemble de ces éléments embrayeurs d'isotopie, l'on retient comme terme-pivot, les lexies « soleil, flammes, ETE, flamboyants, feux, cuir, brûlures, AUBE, charbons ardents ». Ces termes mettent en relief une forte redondance de traits sémiologiques identiques qui ressortissent l'idée dominante de lumière et qui en constitue l'isotopie. Ainsi, quand

Tchicaya dit aux pages 36 et 37 : Et celui-là/ lèvera-t-il le feu qu'ils éteignent en pillant /le cœur ; Ils éteignent le feu dont le mystère à peine/ élucidé/ éreinte la tessiture astrale de mon âme", il fait référence en réalité, à cette lumière spirituelle que transmettent les esprits des mânes ou des djinns quand ils sont invoqués pour dévoiler ce qui est voilé. Cette science se résume en ces vers : « Une porte ouverte au seuil de tous/ C'était le seuil du vent où veillait une femme/ qui rompit un rêve agile aux dépens d'un fétiche (p.37). La convocation de ces divers référents liés aux éléments. « Le soleil, le fleuve, le sang, sont plus que des symboles dans la poésie négro-africaine. Le poète se situe en eux et par rapport à eux sans frontière, dans la vision » (Mongo Mboussa, 2007 :13)

Le soleil, l'aube et domestique, le feu, rentrent dans cette revalorisation des pratiques ancestrales par la pratique de l'art poétique de Tchicaya. Il semble bien qu'on doive se représenter le processus d'élaboration d'un texte comme étant avant tout une quête de mot-pivot, voire du terme englobant « juste ». Les lexies employées ici par Tchicaya, comme celles qui sont de mise dans des expressions courantes, sont empreintes de connotation dans la production de discours, où les lexies sont, à la limite, celles qui se suffisent à elles-mêmes pour jouer un rôle expressif, référentiel et persuasif. La réalité est, bien entendu, résumée ainsi :

[...] le sujet parlant ne communique généralement pas plus par mots isolés que par phrases ou par propositions non liées. Toute communication humaine se fait au moyen d'énoncés suivis, oraux ou écrits, qui vont d'un simple mot oral à plusieurs volumes écrits. (Adam, 1999 : 24)

Autrement dit, cette communication se concrétise nécessairement sous la forme d'un texte. Dans cette perspective, la pesée des mots lors d'une production de discours relève alors fondamentalement des *normes textuelles* qui président à ce processus même. En ce sens, l'image de la lumière est on ne peut plus parlante. La poésie de Tchicaya est multidimensionnelle. Elle s'apparente aussi à la magie découlant de la sagesse des Anciens. La venue du colon en Afrique n'a pas seulement squeezé nos valeurs culturelles. Elle

correspond également à une remise en cause profonde de nos voies de connaissance. Les Anciens, avant l'arrivée du Blanc en Afrique, avaient leurs moyens de connaissance de la nature des choses. Ces moyens-là ne reposaient pas sur la rationalité des choses, mais sur l'empirisme.

2. Les isotopies du tragique par la microstructure métonymique

La métonymie consiste en une désignation indirecte d'un référent par la substitution d'un autre nom qui lui est sémantiquement proche. La classification de Fontanier distingue :

Les métonymies : -- de la cause pour l'effet ; - de l'instrument pour la cause active ou morale – de l'effet pour la cause ; -- du contenant pour le contenu ; -- du lieu de la chose pour la chose même ; -- du signe pour la chose signifiée ; -- du physique pour le moral ; du Maître au patron de la chose pour la chose même ; -- enfin, de la chose pour le maître ou pour le patron (Fontanier, 1977: 79).

Relativement à ces indications, les relevés que nous avons effectués, donnent de constater que les référents métonymiques sont présentés sous l'angle des effets. Aussi, avons-nous : riches météorites /une tourterelle, astres (p.85), substituts d'éléments célestes, un charnier (48), (un autre noyé ivre, le noyé à la mer ,ce noyé (85), ce noyé, substitut de la mort. Sont donc mises en parallèle, une isotopie celeste et une isotopie de la mort. Sur ce point des repérages des isotopies métonymiques, Karl Cogard nous apprend que « le repérage des isotopies fait donc succéder à une lecture syntagmatique, horizontale, qui suit l'ordre du déroulement textuel, une lecture paradigmatique verticale, qui relie entre eux des points du texte et dessine des lignes de sens. »(Cogard, 2001 : 317) En nous appuyant sur cette donnée, on pourrait alors se demander à quelle réalité renvoie riches météorites, tourterelle et astres ? Le comparatiste Eric Shima explique que « Césaire et UTam'si sont des poètes qui, après avoir produit une œuvre poétique très importante inspirée par la douleur en général et orientée vers le vœu de révolution, ont finalement extériorisé ce vœu en brandissant les mains puissantes de ceux qu'ils appelleraient les images ».

En effet, après 1960, l'histoire devient un centre d'intérêt et des figures messianiques alimentent l'inspiration des poètes. Ainsi, U Tam'si produira Epitomé, qui s'apitoie sur le sort du Congo des années 1960 et évoque Lumumba en l'appelant une tourterelle sur un charnier.

Lumumba, héros tragique de l'indépendance du Congo, ex Zaïre, est donc celui qui est métonymiquement désigné par la lexie « tourterelle, astres » et certainement ses compagnons de lutte par l'expression « riches météorites, venus comme des sauveurs ». Eric Shima confirme cette hypothèse par: « il n'est pas aisé d'intérioriser la portée des œuvres littéraires de Césaire et d'U Tam'si sans penser ces poètes politiquement, du moins sans les envisager en tant qu'hommes d'action.(...) Leurs œuvres sont marquées par ce qu'ils ont vu et ce qu'ils ont entendu, ce qu'ils ont vécu, pour mieux dire » (Shima, 2008 : 39). En rapportant donc ces faits décrits aux événements sanglants qui se sont déroulés au Congo Kinshasa, l'on pourrait conclure qu'il se dégage une isotopie tragique du Congo.

1. Puis 1959/ De riches météorites/ descendirent sur terre/ à Kin à Kinshasa/ Tombe une tourterelle/ sur un charnier/ si fatalement/ qu'elle a des hallucinations (48)

6. Hier un autre noyé ivre bien en laisse suivant (82)

7. Madame, triste fut ce noyé d'hier ! (84)

8. Le reflux bat le rythme, / ses mains sont des des charbons ardents de sept luxures, / disputent le noyé à la mer (85)

9. Et donc ce noyé / qui rutille aux feux verts de la mer en gésine / à l'âme sale

10. Je n'ose aimer les hommes comme il aimait (les hommes)

11. On meurt d'aimer les astres

12. Cette femme derrière / n'est pas le noyé / la mer me restitue

13. Où des passants l'écrasent

2.1. Les chaînes sémiques de l'isotopie de la douleur

Le fil directeur par chaîne sémique de l'isotopie de la douleur repose avant tout sur une analyse structurale interne de l'univers poétique donné que l'on est en droit de saisir, en un moment précis du temps, dans son actualisation textuelle. Ce qui nous intéresse ici en effet, c'est la prise en compte de l'expression douloureuse à

partir d'un ensemble technique et rhétorique. La référence à la douleur trouve sa force expressive en ce que son mode d'encodage repose sur un choix préférentiel des référents qui composent le tout d'une réalité donnée. Conformément à ce principe de fonctionnement, la figure métonymique est donc un type de trope qui passe généralement par les parties d'une réalité pour évoquer toute l'entité. Sur la base de critère, nous avons retenu les vers ci-dessous qui sont construits autour des lexies suivantes : vers 1, (des maux de tête), vers 2, (des yeux d'un noyé ivre), vers 3, (les plaindre vos bras berceur / vos mains), vers 4, (L'enfance qui prévaut / de bons muscles), vers 5, (un pied bot autour d'eux), vers 6, La langue le cœur et les pieds) respectivement dans :

1. Des mots de tête pour des maux de tête (31)
2. des yeux d'un noyé ivre (82)
3. Madame pour les plaindre où sont vos bras(berceur) / vos mains comme vos cils sont perfides Madame(83)
4. L'enfance qui prévaut à défaut de bons muscles/ en s'aidant des amers brouille l'écho amer (84)
5. Deux tam-tams devant/ la mer en laisse, vont ;/ un pied bot autour d'eux : se dandinant en jappant (84)
6. La langue le cœur et les pieds surtout/ fermaient du-dedans le cercle

Cet univers lexical fait état d'une isotopie de la douleur. L'énonciateur évoque « des maux de tête », certainement ceux dont souffre sa société, mais est en face d'une femme dont les capacités que le poète appelle « vos bras », « vos mains » ne peut servir à répondre à la cause de ses plaintes. La question « Madame pour les plaindre où sont vos bras berceur/ vos mains comme vos cils perfides », est significative de cet état d'impuissance. A cela s'ajoute le désespoir né d'une incapacité de réplique immédiate « l'enfance qui prévaut à défaut de bons muscles », métonymie de la jeunesse non encore apte à mener la lutte. Il y a enfin, l'état physique du poète, qui l'empêche de disposer de ses capacités. L'isotopie de l'impuissance n'est donc un prétexte pour le poète pour indiquer que le combat dont il est question ici, est une lutte qui s'inscrit dans le prolongement du

temps. L'évocation en dernier ressort dans le vers 6 des parties synecdochiques que représentent « la langue le cœur et les pieds » est significative du refus du poète de toute forme d'embrigadement.

Il se dégage de cet inventaire deux formes d'isotopies. Une, largement consacrée à une concrétisation des référents humains dont fait cas le poète, et l'autre forme, présentant ce même monde humain à partir des parties abstraites. Il y a donc présence de l'allégorie.

Les parties concrètes expriment une isotopie de la plainte. Le poète met en exergue son infirmité. Un pied bot autour d'eux par lesquelles Tchicaya fait saisir ces êtres sont les parties vitales et motrices de l'homme dans la mesure où l'on y note la tête qui comporte le cerveau, organe de réflexion, les yeux, organe de la vue et les narines, éléments de respiration d'une part. Et d'autre part, les mains, éléments de préhension, les pieds pour le mouvement et les narines. Cette part belle accordée aux éléments concrets donne la preuve de ce que dit Fontanier à propos de l'intervention de l'imagination dans la création des images. Il disait de cette partie de la pensée qu'il appelle imagination active, qu'elle agit quand

pleine des images qu'elle a reçues des sens, et de celles qu'elle se forme elle-même, elle n'est (plus) occupée que de les reproduire au-dehors par tous les moyens possibles, et tous ses efforts tendent sans cesse à donner un corps, des couleurs, de la vie de l'action, à ce qui même par sa nature semble le moins s'y prêter. (Fontanier, 1977 : 161-162).

Ainsi, quand un usager éprouve le besoin d'exprimer ses idées ou ses pensées dans une forme frappante, il puise dans le vivier des images reçues et choisit en conséquence, l'espèce de trope qui convient le mieux à son expression. La poésie de Tchicaya est une poésie de témoignage sur des événements découlant de son métier de journaliste sur le terrain du Congo Kinshasa. L'isotopie dominante du concret sur l'abstrait témoigne de ce fait.

(le drame de Léopoldville, le rire qui tue, un roi féroce /feux et flammes/ de bave et salive, veux mourir ris, j'aurai le rire qui tue),
(je crache dans la Seine comme tout bon poète ,

L'isotopie de la démystification par l'ironie apparaît à travers les vers suivants :

1. Ces fleurs dans ma boîte à lettres, je me coupe les doigts de les caresser et la conscience du monde se tait avec moi sur le drame de Léopoldville-je crache dans la Seine comme tout bon poète (41)
2. J'ai le rire qui tue / qu'on s'en souvienn (89)
3. un roi féroce voulut/ que justice fût faite
4. Je ne sais pas courber la tête/ Vantard courbe la tête/ devant ton roi féroce/ qui fit tant feux et flammes/ de bave et salive
5. guenon épileptique.
5. Et il me vint ce fou-rire/ devant mon supplice/ qu'émit feux et flammes/ de bave et salive (89)
6. Le roi et moi nous rîmes/ lui se pliant en quatre/ pour mieux rire que moi
7. mon rire de sicaire/ singeant le roi féroce/ fit rire le bourreau/ tout couvert de copeaux/ et de sang(..) (90)
8. Évitez-le là où l'on rit/ Menteur on ne rit nulle part (91)
9. Je veux mourir ris veux-tu/ la lune trousse les chiens/ mes jambes sont deux crécelles/ je ferai la guenon/ le putain si tu veux.
10. Non !/ Non : je n'ai pas le rire/ qui tue les filles mortes/ Vantard sois au moins galant/ si tu n'as le cœur français/ Où vas-tu ?/ Tu n'as donc pas d'âme ? (92)
11. tant que la mer/ lèvera la jambe/ contre une falaise/ j'aurai le rire qui tue.

Le mot dérision a donné naissance à l'expression tourner quelqu'un en dérision est une moquerie, (un) mépris qui incite à rire, à se moquer de quelqu'un, de quelque chose. L'univers lexical que présente le relevé des onze vers (11) suivants, tend à confirmer le réseau sémantique mis en place. En effet,

(le drame de Léopoldville, le rire qui tue, un roi féroce /feux et flammes/ de bave et salive, veux mourir ris, j'aurai le rire qui tue),
(je crache dans la Seine comme tout bon poète , guenon épileptique, Et il me vint ce fou-rire/ devant mon supplice/ qu'émit feux et flammes/ de bave et salive, Le roi et moi nous rîmes/ lui se pliant en quatre/ pour mieux rire que moi)

L'on retient au terme de l'analyse des différentes isotopies, que le mal qu'il vit, s'est transmué en drame psychologique et habite tout son être. Ce mal obsessionnel, est aussi celui de tous ceux de la race du poète, qui ont été victimes des travers de la colonisation en Afrique. Sa responsabilité d'écrivain l'oblige alors, à forger certes, les consciences aux vertus du pardon, mais à apprendre à ses frères également, à se souvenir pour éviter la réédition du mal.

2.2. L'isotopie d'un simulacre de pardon

Il ressort des observations de la plupart des critiques qui se sont intéressés à l'œuvre de Tchicaya, que l'expérience qui a inspiré la production d'*Epitomé*, est celle d'une somme de douleurs vécues au Congo Kinshasa. Ostensiblement, il négocie la distance entre lui et l'auditoire par l'entremise d'un paradigme testimonial fondamental pour la construction de sa mazarinade. L'on comprendra qu'il mobilise un réseau de compétences à la fois lexicale, idéologique et encyclopédique, qui crée un *factum* pour le lecteur, à réception. Des douleurs qui se sont sédimentées pour finalement assiéger sa conscience. C'est donc une sorte de témoignage dont il nous rend compte à travers son regard de poète négro-africain. Mais l'expression de cette douleur est aussi l'occasion pour le poète de la conscience des peuples opprimés, de montrer sa volonté d'aller au pardon. L'exemplification est assurée par ce relevé :

1. Mots de tête pour des maux de tête (31)
2. J'oublie d'être nègre pour pardonner/ Je verrai plus mon sang sur leurs mains:/ C'est juré (56)
3. Je ne verrai plus mon sang sur leurs mains/ J'oublie d'être nègre pour pardonner cela au monde/ C'est dit qu'on me laisse la paix d'être Congolais (57)
- Le monde me vaudra ma clémence (60)
3. Ai-je choisi d'être crustacé/ Mots de tête pour maux de tête/ qui n'a d'oreilles pour mes silences lents ? (80)
4. L'ECHO d'une ville m'a interviewé:/ ---A combien estimez-vous l'analyse de vos douleurs? /- A la considération de ce qui est poème véritable!—Votre vie ?/ -- A ma mort/ -- Votre mort ? A ma vie(93)
5. Un arbre au sommet d'une colline/ lève en chandelle une branche de sang (33.)

6. J'aurais froid déjà/ sans ce goût de sel noir/ dans votre sang noir (36)

Nous avons relevé trois axes isotopiques. Le premier indique les sources de la douleur ; c'est "le sang sur leurs mains". Le deuxième montre sa volonté de ne pas en garder de souvenir ; cette disposition d'esprit est traduite par les lexies suivantes : « oublie, pardonner, ma clémence ». Et la dernière relève des termes qui entachent la sincérité du pardon. Le scripteur affirme d'une part : « J'oublie d'être nègre pour pardonner », et de l'autre, il dit : « qu'on me laisse la paix d'être Congolais ». Ces deux énoncés cachent en réalité des non dits. Tchicaya relève sous forme de ressacs rythmiques, le vers Je ne verrai plus mon sang sur leurs mains dit une première fois au milieu du vers 1 qui réapparaît à la tête du vers 2, est là pour rappeler, la difficulté qu'il éprouve à évacuer la permanence de ce mal. Par ailleurs, Tchicaya semble conditionner l'oubli par la possibilité non seulement d'oublier d'être "nègre", en demandant en même temps qu'on le laisse d'être Congolais. Eric Shima relève à ce niveau, une flagrante contradiction entre les termes clés autour desquels se noue le sens du pardon trois fois affirmé :

Les travers de la colonisation, le despotisme vécu au Congo, le sang tant répandu et d'autres maux de sous les tropiques (...) ne seraient pas tout à coup oubliés par le poète. Il n'oublie vraiment pas d'être Nègre, c'est justement l'impossible qu'il insinue, d'ailleurs il réclame fort lui-même : C'est dit qu'on me laisse la paix d'être Congolais ; or être Congolais n'est pas l'opposé de "nègre". Autrement dit pour pouvoir vraiment pardonner il faut ne plus être ce qu'on est ; or le Nègre ne peut ne pas être Nègre quand il est (Shima, 2008 : 75)

De ces observations, se dessine en filigrane, le squelette d'un pardon, car ce qu'il veut pardonner, ce sont toutes les frustrations créées par la colonisation et qui sont historiquement datées. « C'est en 1908 que fut créé le Congo Belge qui était passé successivement du statut d'Association internationale en 1882 à celui d'Etat libre dont le roi des Belges Léopold II s'était fait une propriété privée en 1885. C'est ce Congo-là qui dans les années 1960 est l'objet de compassion du poète congolais (Congo-

Brazzaville), Tchicaya U Tam'si dans son *Epitomé* » (Shima, 2008 : 75), fait remarquer Shima.

La dictature qui a été instaurée comme mode de gouvernement, a fini par exacerber des tensions entre les peuples congolais et l'occupant belge. « (...) la promesse d'indépendance faite au Congo-Brazzaville le 24 Août 1958 par le Général De Gaulle aiguisera la haine des voisins contre le roi Baudouin intransigeant. Ce dernier fut forcé par le cours des événements à lâcher à la Belgique une promesse dans un discours dilatoire le 15 janvier 1959. Tout était alors là pour soulever des émeutes historiques du 4 janvier 1959 » (Shima, 2008 : 43). Ce sont ces événements écrasés dans le sang que Tchicaya veut oublier et pardonner. Ainsi quand il donne l'impression de mettre en musique ce pan de l'histoire vécue et non racontée, en brandissant en rythme immédiat la cause du pardon "Mots de tête pour des maux de tête" puis la rappelle à la page 80, soit quarante-neuf (49) pages plus loin en rythme profond, il indique par ce procédé discursif, la réminiscence de cette douleur obsessionnelle qui peut-être, peut être pardonnée, mais ne peut être tout à fait oubliée. Cette forme d'ironie fine sous laquelle se dissimule ce simulacre de pardon, Olivier Rebol la présente en ces termes :

Qu'est-ce qui la rend "fine" ? Sans doute l'écart entre les deux sens, la lettre et l'esprit. Certes, on peut "remarquer" l'ironie : par le ton de la voix, le point d'exclamation, les guillemets, etc. Mais, trop claire, elle devient facile. L'ironie lourde, c'est celle qu'on attendait, qui tombe sous le sens. L'ironie est fine quand son vrai sens se fait attendre, quand sa victime s'en rend compte après tout le monde : allons plus loin, celle dont le sens ne sera jamais tout à fait clair, qui laissera toujours un doute. (Rebol, 2009 : 139)

Olivier Rebol le précise si bien : l'ironie est fine quand son vrai sens se fait attendre. Et ici, le vrai sens de la pensée de Tchicaya se fait attendre. Car l'isotopie du pardon est construite de façon ambiguë. En effet, les verbes oublier et pardonner ont pour sème commun de renoncer à garder en mémoire le souvenir d'une chose ou d'une personne contre lesquels l'on a des griefs. Mais a *contrario*, peut-on renoncer raisonnablement à garder l'idée de

soi, l'idée d'exister en tant que nègre comme le proclame Tchicaya ! C'est de ces sèmes inconciliables qu'émerge l'isotopie du simulacre de pardon. Tchicaya, en poète pédagogue, par ce procédé, fait glisser subrepticement une leçon de vie. Au nom de la fraternité on peut pardonner un fait, mais pour l'histoire, il ne faut pas oublier.

Le dispositif scriptural de l'œuvre *Epitomé* que nous venons d'analyser sous l'angle de la singularité de l'isotopie, témoigne d'une variété et d'une densité de leur usage. Ce travail a porté sur la recherche des réseaux isotopiques en tenant compte de leur convergence et leur orientation thématique. Cette partie a essentiellement consisté à analyser le fonctionnement structural des figures par réseau d'isotaxie afin de comprendre le mécanisme spécifique de leur fonctionnement sous la plume de Tchicaya. Cette analyse a été aussi un exercice d'élévation du texte de Tchicaya dans la pluralité des discours de son époque, de comprendre et de recréer le langage-système de l'auteur, c'est-à-dire l'ensemble de thèmes et de symboles qui assurent l'unité et l'originalité de son œuvre et qui conditionnent le processus de stylisticité. La notion d'isotopie que nous avons alternée avec celle d'isotaxie nous a permis de faire, par l'entremise des figures microstructurales, une suite de lectures possibles qui montrent que le texte *Epitomé*, récupère l'impensé de l'auteur de son époque et le silence qui se cache entre les mots.

Bibliographie

ADAM, J.M. (1999), *Linguistique textuelle : des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan-Université ;

COGARD, K. (2001), *Introduction à la stylistique*, Paris, Champ université, Flammarion, 2001, p.317

DETRIE, C. (2001), *Du sens dans le processus métaphorique*, Paris, Honoré Champion ;

- FAGES, J.B. (1971), *Technique Linguistique Semiologie*, Paris, Editions Alfred Mame ;
- FONTANIER, P. (1977), *Les figures du discours*, Paris, Flammarion ;
- FROMILHAGUE, C et SANCIER-CHATEAU, A. (2008), *Introduction à l'analyse stylistique* ;
- GROUPE MU. (1990), *Rhétorique de la poésie*, Paris, Seuil ;
- MOLINIE, G. (1986), *Elements de stylistique française*, P.U.F., Paris;
- MOLINIE, G. (1993), « *Théorie sémiostylistique* », *Approches de la réception* ;
- MOLINIE, G. (1993), *La stylistique*, Paris, PUF ;
- MONGO-MBOUSSA, B. (2007), extrait de "Introduction à Arc musical précédé de Epitomé", Paris, L'harmattan, 2007 ;
- REBOUL, O. (2009), *Introduction à la rhétorique, théorie et pratique*, 4^e éd. Paris : PUF, coll. Premier cycle ;
- SENGHOR, L.S. (1969), *Discours prononcé en janvier à la Maison du Parti, Kinshasa* extrait de Epitomé ;
- SHIMA E. (2008), *Aimé Césaire : cahier d'un retour au pays natal et Tchicaya U Tam'si, Epitomé, Etude comparative*, l'Harmattan ;
- U TAMSI, T. (1962), *Epitomé*, coll. « L'aube dissout les monstres », P. J. Oswald Éditeur, Honfleur ;
- ZAOUROU, Z.B. (1981), *La parole poétique dans la poésie négro-africaine, Domaine de l'Afrique de l'Ouest Francophone*, Thèse de Doctorat d'Etat, Strasbourg II, Lettres et Sciences Humaines.