

A triche-cœur, des formes de poésie à des formes de vie

MASSOUMOU OMER

Université Marien Ngouabi

Résumé : Dans cette réflexion, nous montrons comment Tchicaya U tam'Si déstabilise la forme et le sens du poème pour prendre part, à sa manière, à la libération du vers. La description de la poésie procède d'une praxis énonciative et d'une médiation sémiotique pour rendre compte du jeu de figuration propre à l'écriture poétique dans le recueil *A triche-cœur*.

Mots clés : Corps du poème, disjonction formelle, médiation, figuration.

Introduction

Tchicaya U tam'Si (1931-1988) est avant tout un poète météore qui a traversé l'espace de la fratrie congolaise en y laissant des étincelles lumineuses et obscures, des formes de poésie dont la vocation première est de marquer une présence. Sa poésie participe d'une dynamique initiale qui peut être lue à travers le recueil *A triche-cœur*¹. Cette somme poétique manifeste en effet des formes de vie, c'est-à-dire une représentation de l'être-au-monde de l'homme, de sa vision du monde. A l'image de l'œuvre entière, ce recueil définit la passion inassouvie d'un homme intransigeant. *A triche-cœur* compte six longs poèmes construits principalement en vers libres : « Agonie », « Etiage », « A triche-cœur », « L'étrange agonie », « Equinoxiale » et « Le Corbillard ». Chaque poème est composé d'unités strophiques sémantiquement éparses dans la mesure où

celles-ci ne sont que juxtaposées et aucun connecteur grammatical ne les relie de façon explicite. Dans ces différents poèmes, le poète déstabilise la forme du poème et prône une libération du vers ce que décrit autrement Daniel Delas : « [Les] jeux métriques qui accompagnent ses premiers vers ne le retiendront pas longtemps ; et le dernier poème du recueil, « le signe du mauvais sang », est écrit librement, à la manière du Rimbaud des proses poétiques »². Sans basculer dans la prose poétique, le poète propose dans *A triche-cœur* des vers pairs et impairs aux métriques variant entre cinq et douze syllabes.

A partir d'une praxis énonciative singulière, le poète catégorise son discours grâce à une axiologie classique. L'expérience de l'écriture devient une phase de diction de ce qu'est le sujet et de sa vision du monde. La poésie énonce le rapport entre poème et poète, rapport qui procède, en partie, de l'éventuel sens de la rupture formelle et esthétique de l'écriture comprise comme représentation du mondain. Tchicaya U tam'si établit une adéquation entre le poème compris comme signe ou langage et sa valeur axiologique. C'est à partir de cela qu'une médiation sémiotique apparaît nécessaire dans la lecture du système instauré par le poète. La lecture du corps du poème et du jeu de figuration des réalités reste les deux volets à partir desquels je voudrais aborder la dynamique poétique de Tchicaya U tam'si dans *A triche-cœur*. La dislocation du corps du poème et l'inscription du corps dans le poème sont les deux points qui permettront de mettre en exergue le choix figuratif du poète.

1. Le corps du poème, une forme poétique éparse

La pratique de la poésie chez Tchicaya U tam'si s'inscrit dans une dynamique globale qui établit la réalité du corps du poème comme une variation formelle. Toute l'œuvre poétique constitue ce que je désigne ici par le corps du poème (donc un signe) et qui pose l'écriture comme singularité et globalité. En m'intéressant particulièrement au recueil *A triche-cœur*, je relève l'inscription d'une écriture de déchirement et de rupture ; ceci sur le plan de la forme et du contenu. Il s'agit pour moi de porter une attention sur le mode de représentation mis en exergue par le poème.

1.1. Une poésie de déchirement

Au niveau de la forme poétique, il y a un positionnement idéologique dans l'action d'écrire. L'approche sémiotique fixe un

paradigme logique où la poésie se définit particulièrement comme le genre littéraire le plus marqué par l'évolution historique. L'historicité formelle (en France) se cristallise autour des notions de prosodie et de versification. L'action d'écrire, pour un poète dont le rapport avec la littérature française est très étroit, passe par un choix formel dans la perspective même de l'histoire littéraire. Le respect ou le non respect de la versification détermine un horizon d'écrire. Au cours du XX^e siècle, le poète produit des formes nouvelles d'écriture à partir d'une idéologie de changement. En cela, il adopte une option révolutionnaire qu'observent plusieurs poètes français du siècle dernier³. Tchicaya U tam'si récuse en effet la prosodie classique ou romantique que la tradition littéraire française avait fixée comme modèle⁴. Il s'inscrit dans la dynamique du changement et énonce métaphoriquement le choix de l'éparpillement de son discours construisant un contenu sémantique non pas référentiel mais inférentiel :

*[...] je déchire ma peine à chaque pas,
Je renonce à tous mes membres
Je me fais étranger [...] (L'étrange agonie, p. 118).*

Le déchirement du poète est déterminé par une structure poétique non unifiée. Les strophes de longueur variable s'affichent comme des textes autonomes mais appartenant à des ensembles de grandeur et d'importance beaucoup plus considérables. La dynamique poétique du déchirement aboutit à une attitude de renoncement. Le poète renonce à ce qui fait son intégrité. Le corps du poète ou du poème n'apparaît plus sous une forme complète et unifiée. Il y a un démembrement qui fonde la nouvelle poésie. Le poème est disloqué dans sa structure. L'histoire du genre poétique est vécue charnellement par le poète. C'est une marque d'engagement littéraire qui met en exergue la forme de l'écriture nouvelle.

Le renoncement à l'unité physique du corps définit une non-forme qui a la vocation de traduire une nouveauté physique ou formelle. Le poème au même titre que le poète devient des étrangers : « je me fais étranger ». Se faire étranger correspond à une poétique de mutation. C'est autrement le dérèglement raisonné de tous les sens qui devient ici le dérèglement/démembrement raisonné de tous les membres⁵. Et le titre qui évoque l'étrange agonie suggère l'étrangeté d'une agonie comprise comme une fin singulière

puisqu'elle n'exprime pas la fin mais la renaissance formelle à partir d'un jeu poétique de mutation. Dans les vers suivants, il est possible de lire une incidence entre le corps du poète et celui de la poésie :

*je perdis ma jambe à ce jeu-là
un soir d'été
alors qu'il fut bon renaître à la vie
sans offenser personne (L'étrange agonie, p. 118).*

Par un rapprochement consonantique entre jambe et iambe, le poète est supposé poser le corps du poème comme corps personnel grâce à une figuration singulière. La renaissance (à la vie) est posée comme une finalité qui n'a pas pour vocation de heurter la sensibilité de tout individu. La perte de la jambe définit formellement l'infirmité de l'être⁶ mais elle peut également être perçue comme la perte de l'iambe qui dans la prosodie latine fixe une alternance rythmique qui n'est pas nécessairement en vigueur dans la poésie utamsienne⁷. Mais son évocation suffit pour en suggérer les caractéristiques. C'est le « jeu » poétique de la figuration. Il y a en conséquence une prise en compte de l'histoire générale de la poésie et une rupture dans la composition du vers. En effet, l'iambe, dont la structure varie entre syllabe brève et syllabe longue, instaure une variation formelle. Sa mise en cause dans la poésie postule une renaissance poétique qui est consubstantiellement à une renaissance personnelle.

Le déchirement ou la dislocation du corps de la poésie ne se réduit pas à une simple figuration. Il est aussi disjonction et renouvellement.

1.2. La disjonction formelle

L'écriture utamsienne repose sur une disjonction formelle récurrente. La notion de disjonction renvoie à l'absence de lien entre les unités formelles (lexème et syntaxe) de la poésie. Cette disjonction est tantôt bifurcation tantôt dichotomie entre les séquences du texte poétique. Elle établit l'ambivalence et l'ambiguïté de l'affection que le corps/cœur en tant que poème manifeste. Le discours poétique ne recherche pas à représenter la réalité. Il instaure une lecture inférentielle du texte. Dans *Agonie*, les deux premières strophes s'illustrent par la disparité ou l'absence de lien sémantique entre elles :

*Il n'y a pas de meilleure clé des songes
 que mon nom chantait un oiseau
 dans une mare de sang
 la mer tout à côté dansait
 vêtue de blue-jeans
 embouchant déchirée des mouettes criardes
 un batelier noir
 qui disait tout savoir des étoiles
 dit qu'il guérirait avec la boue de ses yeux
 tristes
 les lépreux de leur lèpre
 si un amour tonique lui déliait les bras (Agonie, p. 107)*

Dans ces deux strophes qui commencent le poème *Agonie*, il y a une disjonction sémantique puisque la première porte sur le chant d'un oiseau et la seconde évoque les propos d'un batelier noir. Chaque strophe affirme sa présence dans le poème. Ces strophes d'ouverture posent la disjonction sémantique comme une stratégie globale d'écriture, une poétique. La disjonction formelle passe par un niveau métapoétique qui est à comprendre comme le regard du poète sur ses écrits et sur le genre.

Les poèmes de Tchicaya U tam'Si s'assimilent aussi à une parole qui passe outre les principes formels et graphiques de l'écriture poétique. L'absence de ponctuation qui, permet au poète de retrouver un verbe proche de l'oralité africaine ou congolaise, définit une rupture ou une bifurcation poétique dont la signification reflète l'exigence du poète dans la voie nouvelle.

Il semble que le poète met en exergue l'inconséquence des sentiments qu'évoque la lexie *triche-cœur*. Construit à partir d'une forme verbale et d'un substantif, cette unité lexicale pose la difficulté de dire la poésie comme expérience première d'écriture. La part insaisissable de la passion du cœur s'exprime alors par des mots qui sont des étincelles que le poète consacre à l'humanité. Mais des mots qui peuvent avoir la vocation de tricher, de déguiser la réalité. Le renoncement aux modèles dit l'agonie de la poésie grâce à une déconstruction des valeurs du passé. *A triche-cœur* devient alors une déclinaison de la passion congolaise qui se veut signe et sens ou une expression d'une écriture se fondant à la fois sur l'homme et le poète. Pour bien définir la dislocation sémantique de cette poésie, je choisis de recourir à la sémiotique du texte. A partir des manifestations textuelles, l'étude des systèmes de signifiés touche le mouvement

interprétatif. Ceci me permet de faire une lecture des signes poétiques en restant dans la sphère sémiotique. Une lecture inférentielle permet de relever le contenu sémantique du discours poétique.

2. Des formes de vie dans le poème, la figuration du corps

J'ai pris l'option de lire le recueil à partir de l'approche théorique de la sémiotique du texte. On sait que cette approche repose sur une théorie sémantique lexicale dont la spécificité porte sur une description des signifiés du mot tenant compte du texte (du poème). Cette théorie porte d'une part sur le contenu lexical et d'autre part sur les structures sémantiques textuelles qui sont des isotopies et des molécules sémiques. Les développements théoriques relatifs au contenu sémantique ont été apportés par des auteurs comme Greimas (1966), Rastier (1989), Molinié (2005). Le recueil poétique *A triche-cœur* est l'objet de la description à partir d'une démarche interprétative. Je vais recourir aux règles d'actualisation du contenu sémantique pour décrire les formes poétiques présentes.

En parlant du « corps dans le poème », je ne prends pas l'option d'une lecture autobiographique. Il ne s'agit pas de retrouver les événements de la vie du poète dans ses poèmes, événements qui construisent une isotopie. Greimas (1966) affirme en effet que « l'isotopie du message repose sur des catégories morphologiques »⁸. L'évaluation des unités morphologiques reste certes délicate mais je considère ici la construction d'une vision du monde à partir d'un jeu poétique où la figuration du corps apparaît comme un processus majeur. Si l'écriture poétique tend à se situer dans de nouvelles harmoniques, le poète procède essentiellement par une stratégie de dispersion du contenu sémantique où les faits apparemment les plus anodins trouvent une valeur considérable grâce à une constance des "traits formels". Je constate par exemple que la figuration du corps de soi ou de l'autre devient une quête du sujet, de son essence et de son fonctionnement dans un espace en mutation. Dans les séquences où le poète subrepticement inscrit la forme corporelle dans le poème, c'est souvent pour renvoyer à un objet de désir ou de passion. C'est dans cette dynamique que le Congo devient espace de fusion qui autorise la diction de la passion et de la fusion. Puisque le Congo l'habite⁹, le poète considère l'espace textuel du poème comme un espace de réalisation de sa passion. Entre individualisation et spatialisation, l'expérience poétique passe par le formel poétique et le

formel objectif construisant ainsi une variation isotopique. Dire la vie, c'est la figurer dans le poème dans ce qu'elle a de fugitif, d'éphémère, d'épars, d'extrême urgence... Capter les traces de la vie avant que ne survienne la mort. Le poème est signe ou symbole de survivance de la parole du poète et de son être.

1. *je suis ton âme adieu
mon corps obscur adieu
tes bras se délieront
je ne suis pas lépreuse*
2. *je m'endormis noyé dans une conque marine
mon corps pris par la houle du soir tombant*
3. *nu corps et âme nue
je suis un homme sans histoire (p. 125)*
4. *par une nuit d'équinoxe
retrouvant désolée
trois siècles de sa vie
sur le champ de son corps (p. 127)*

Dans ces quatre extraits, la figuration du corps se construit à partir d'une isotopie classique où des caractérisations spécifiques indiquent des valeurs diverses du corps en tant que signe. Ainsi, le corps ou le « champ du corps » est tantôt « obscur », tantôt pris par la houle, tantôt encore « nu ».

L'application du principe du carré sémiotique permet de relever des oppositions intéressantes. A partir de la contradiction classique vie/mort suggérée par la présence humaine (je suis un homme) et la noyade qui renvoie à la mort, plusieurs autres couples contraires peuvent être relevés : corps/âme ; obscurité/lumière ; habillé/nu, etc. Ces couples de contraires favorisent une lecture du corps comme réalité sémantique complexe. Le rapport corps/âme pose la matérialité du corps et l'immatérialité de l'âme comme des éléments unis mais qui sont appelés à se séparer. Les membres, qui se délient (cf. extrait 1) pour laisser partir ou échapper l'âme, (ré) instaurent la finitude du corps et l'éternité de l'âme. L'extrait 2 porte sur le même sujet. L'endormissement du corps symbolise la mort puisque la « *conque marine* » suggère une claustration semblable à celle de la tombe. La nuit équinoxiale inscrit une dynamique scripturale qui tend à définir un équilibre entre le matériel et l'immatériel.

Contrairement à l'âme, le corps porte la mort mais aussi la potentialité de régénérescence. Les trois extraits ci-après inscrivent la présence du corps comme un triomphe. La poésie dit la victoire humaine sur le « *silence des nuits* ». Il s'agit d'une victoire qu'exprime le ruissellement de la pluie sur le corps dans l'extrait 5. L'eau (de pluie) inscrit une possibilité de purification et de régénérescence du corps. Le syntagme « *bras et corps poings levés* » représente l'image d'un corps en mouvement. La figuration du corps victorieux procède du matériel (corps) et de l'immatériel (âme). Elle transcrit dans le poème la période militante ou le rêve de liberté était vécu passionnément. La faculté de procréer du corps de la femme participe également à l'expression de la figuration de la victoire. L'ouverture des bras qui marque une acceptation de sa féminité la prédispose à la création. En effet, la femme mère suscite le désir en ouvrant les bras.

5. *je me sens coupable de ne pas tendre la main
la pluie ruisselle sur mon corps (p. 125)*

6. — *bras et corps poings levés !
corps et âmes poings levés !
des gens, poitrail au vent,
sortent leur corps du silence des nuits,
pour le battre contre l'écume (p. 127)*

7. *et cette herbe
envahissant le corps
de cette femme mère
ouvrant large ses bras
sur le champ de son corps
son sexe musicien devant
noir de soleil ardent*

L'isotopie du corps dans le recueil caractérise la figuration de la réalité¹⁰. L'écriture éternise la présence du corps dont le renouvellement passe par la présence de la femme et de l'enfant. Ce renouvellement, au relent religieux, convoque l'élan de modernité puisqu'il obéit à la nécessité de présent qui, selon Charles Baudelaire ou Yves Vadé, reste consubstantielle à la notion de modernité. Les extraits 8 et 9 disent ce fonctionnement poétique. Il s'agit aussi d'un marquage culturel qui établit la référence à la tradition judéo-

chrétienne au sujet de la résurrection. Il y a des régularités textuelles qui définissent des référents culturels religieux de type empirique.

8. *trace un sillon pour écrire l'éternité
et sème ses étoiles
sur le bord de son corps
un enfant soliloque... (p. 129)*

La caractérisation du corps devient de plus en plus variée¹¹. Elle emprunte des images aux traditions les plus anciennes et à l'actualité la plus anodine. C'est aussi un objet rituel et de désirs qu'on aimerait conserver. « *Les momies de leurs corps* » est une unité lexicale qui renvoie à la fois au corps comme objet périssable et au corps comme objet à conserver. La momification du corps passe pour une tentative d'immortalisation du corps dont la vocation première n'est pas de demeurer. Le poème s'inscrit dans le même élan.

9. *par ce temps tiède et mauve
des nuits lunaires
les momies de leurs corps
que la honte embauma
je me suis approché de l'orage
pour voir tomber la pluie de plus près encore
autour de mon corps
je me suis approché de l'orage
pour voir tomber la pluie de plus près encore
autour de mon corps
mon âme se dressa contre un essaim de sauterelles (p. 133)*

10. *les poings levés en jungle
firent une musique
sur un fleuve j'entrai dans le corps de ton âme chantant ton âme et
corps en vain au col des corbeaux noirs je lus je suis ton âme adieu
mon corps obscur adieu
tes bras se délieront
je ne suis pas lépreuse
ne meurs pas de m'attendre
les bras ouverts en croix (p. 109)*

Dans l'extrait 10, les caractérisations du corps (le corps de ton âme/ corps en vain/ mon corps obscur adieu) tendent à définir des

corps non humains, des corps invisibles puisqu'il s'agit du corps de l'âme, d'un corps en vain (impossible), d'un corps obscur (non lumineux). Les possessifs *ton* et *mon* tentent d'établir la réalité des deux corps. L'un semble physique puisqu'obscur et l'autre paraît être une émanation d'une âme. Et l'élan de victoire et de fusion que définissent « *les bras ouverts en croix* » et « *les poings levés en jungle* » a pour fonction de fixer la vision du monde relative à la passion du Christ crucifié. L'hypothèse de la figuration du corps permet de construire une interprétation du discours poétique où le poète pose la pacification comme un dispositif artistique pour repenser l'être-au-monde de l'homme. C'est le même dispositif qui est convoqué quand le poète évoque le Congo.

2.1. La figuration du Congo

La poésie Tchicaya U tam'Si construit une vision du monde où le Congo apparaît comme un point focal. Elle met en exergue une praxis linguistique qui peut être comprise dans une perspective molinienne comme une diction du monde. La poésie devient le « *domaine sémiotisable du verbal, [à une] mondanisation [comprise comme une] activité sémiotique même à travers le travail du langage qui traite de l'intérêt, de la valeur, de la signification, dans sa construction du mondain* »¹². Cette vision se manifeste de manière éclatée à travers le recueil *A triche-cœur* grâce à des « formes sémantiques »¹³ spécifiques. Il s'agit encore de ce que Molinié (1966) désigne par *sémiose* et qui repose sur une herméneutique ou une philosophie du langage¹⁴. Le langage poétique qui permet l'expression de cette vision du monde reçoit un traitement singulier au point où la lecture adopte nécessairement une médiation sémiotique. Les extraits suivants construisent artistiquement une image du Congo, une image qui est sublimation, figuration du réel.

11. *il m'est venu le mal du pays*
 — *quel pays*
 — *le congo*
 — *quel congo nom de dieu*
 — *oh non non je n'ai pas le mal du pays*
mais j'ai mal ah ah ah
ce mal me fit faire le tour de ma tête
le cœur à la main ouvrant plusieurs portes
sur l'une je lus ce qu'on y grava

*conquérant tu ne seras
 pied bot tu auras et des litanies en haillons
 pour sainte anne du congo (p. 123)*

12. « *sonnez sonnez toujours, clairons de la pensée* »
*mais quelles murailles s'écrouleront
 quel congo reconquérir
 j'ai câliné ma conscience
 lui brûlant même tous les encens
 dors ma conscience dors
 demain le jour viendra
 c'est quel congo mon pays (p. 124)*

13. *J'ai bien le mal du pays
 — mais de quel pays
 — le congo le congo (p. 125)*

14. *je ne sais rien de ce que raconte l'orage
 où commence l'histoire de congo
 est-ce quand il tonna
 où finit-elle
 quand la géographie
 et la géo-histoire (p. 130)*

La lecture des extraits poétiques 12, 13, 14 et 15 révèle une représentation de ce qu'est le Congo pour le poète. Ce dernier énonce sa fausse ignorance du Congo. « *Je ne sais rien de l'histoire du congo* », affirme-t-il. Et l'espace du poème devient de facto un espace de recherche poétique. Ainsi de manière constante, s'interroge-t-il sur le pays (« *quel congo* »), envisage-t-il sa reconquête (« *quel congo reconquérir* ») mais cette reconquête est impossible puisqu'il est écrit : « *conquérant tu ne seras* ». Cet état rend ambigus les sentiments du poète dont la souffrance devient un mal absolu mais un mal qui est nié : « *je n'ai pas le mal du pays du pays* » (p. 123) / « *j'ai bien le mal du pays* » (p.125). Cette affirmation/négation du mal du pays devient une expérience qui dit la passion du poète pour l'espace historique et géographique des commencements. Le poète ne sait rien mais confie à la poésie la tâche de reconquérir « l'histoire de Congo ».

15. *l'orphelin est mort trop ivre
 d'avoir fumé le soleil blond*

*dans une pipe en terre fougueuse et grasse
de cette terre congolaise
sanglante (p. 134)*

16. *j'ai eu le prétexte de ma mort civique
pour en commençant l'histoire de congo
oublier ma carie puis parler décemment (p. 135)*

17. *ceux qui dansaient pleuraient
mettaient la terre dans leurs visages
mettaient leurs visages dans la terre
dans cette terre congolaise
la nuit était leur deuil (p. 136)*

18. *c'est ta chance de voir
le soleil à minuit
en terre congolaise
à minuit le soleil (p. 137)*

Ces quatre extraits présentent encore une vision du Congo. Le poète évoque les notions de « *histoire du Congo* » et de « *terre congolaise sanglante* ». Ces unités lexicales disent une sémiose du pays du poète. La première présente le pays comme une entité géographique. Le poète ne dit pas « *histoire de congo* », il emploie la préposition « de » pour bien référer à l'unicité du pays. C'est un élan de spatialisation et d'indistinction relative aux deux Congo. Il souligne ainsi que le pays est perçu comme une localité. La seconde unité lexicale évoque, par la valeur sémantique de sa caractérisation, un espace physique qui tue et où les orphelins sont présents, où la vie civile n'est plus possible obligeant le poète à se situer dans l'histoire. De cette situation, le poète souffre et entre danses et pleurs, « *ceux qui dansaient pleuraient [...]* » (p. 136), il décrit une terre congolaise en deuil : « *la nuit était leur deuil* » (p. 136), une terre où l'incongruité du « *soleil à minuit* » (p. 137) deviendrait une chance de survie. Le poète oriente une perception sémantique qui instaure une « *transmission culturelle* »¹⁵ de l'amour ou de la passion du pays. L'expression ontologique au cœur de l'impossible reconquête du pays devient une entreprise épistémologique de la poésie, une expression qui tente de répondre aux exigences nouvelles de la société.

Conclusion

A triche-cœur est un recueil qui pose la poésie comme une expérience pragmatique de ruptures esthétiques et idéologiques. C'est l'expression de la passion du poète pour le corps (compris comme corps physique et corps du poème) et pour le Congo, objets de désir renouvelés. J'ai examiné les rapports figuratifs du corps et du Congo aux données mythiques. Dans un élan d'identification, le poète assimile le sort de sa poésie à celui de son corps. Il est apparu que Tchicaya U Tam'Si définit le corps sous la marque de l'infirmité et dans une axiologie religieuse où les images de la femme mère, de l'enfant et de l'amour réinventent les valeurs chrétiennes même si elles sont souvent dénaturées. La représentation du Congo est à la fois évocation et aveu. De nombreuses images médiatrices permettent au poète de figurer un espace de violence, de passions absolues. Le Congo est un objet de désir inassouvi qui déchaîne les passions. J'ai élaboré un tel contenu sémantique grâce à une lecture inférentielle du recueil où la plupart de manifestations textuelles sont rapprochées dans le cadre d'une analyse orientée.

Références

- Delas D., « Du faux, du sale et du ventre de la poésie de Tchicaya U tam'Si », *Cultures Sud Tchicaya Passion*, n° 171, oct.-déc. 2008, pp. 63-68.
- Deloffre F., *Le vers français*, Paris, CDU et SEDES, 1973.
- Léonard A., *La crise du concept de littérature en France au XX^e siècle*, Paris, Librairie José Corti, 1974.
- Massoumou O., « Le procédé figuratif de la comparaison par comme dans la "Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France" de Blaise Cendrars », *Revue ivoirienne des sciences du langage et de la communication* n° 1, Université de Bouaké, Côte-d'Ivoire, 2008, pp. 69-82.
- « La figuration de l'absence dans *Paysages avec figures absentes* de Philippe Jaccottet », *Cahiers du Gresi* n° 4, revue du Département de Langue et littérature françaises, Université Marien Ngouabi, Brazzaville, 2007, pp. 113-124.
- « Particularisation sémantique et hermétisme dans *Donnant Donnant* de Michel Deguy », *Cahiers du Gresi* n° 3, revue du département de Langue et littérature françaises, Université Marien Ngouabi, Brazzaville, décembre 2006, pp. 77-90.
- Molinié G., « Doxa et légitimité », *Langages. Discours et sens commun*, n° 170, Paris, Larousse/Armand Colin, juin 2008, pp. 69-78.
- Hermès mutilé, Vers une herméneutique matérielle, Essai de philosophie du langage*, Paris, Honoré Champion, 2005, 284 p.
- Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998.
- Rastier F., « Doxa et sémantique de corpus », *Langages. Discours et sens commun*, n° 170, Paris, Larousse/Armand Colin, juin 2008, pp. 54-68.

« Rhétorique et interprétation des figures », Badir Sémir et Klinkenberg Jean-Marie, *Figures de la figure. Sémiotique et rhétorique générale*, Presses Universitaires de Limoges, 2008, pp. 81-101.

Sens et textualité, Paris, Hachette, 1989.

Tchicaya U Tam'si, *Le mauvais sang suivi de Feu de brousse et A triche cœur*, Paris, L'Harmattan, 1978.

Notes

- 1- J'ai utilisé le texte édité par l'Harmattan : Tchicaya U tam'si, *Le mauvais sang suivi de Feu de brousse et A triche cœur*, Paris, l'Harmattan, 1978, 140p.
- 2- Daniel Delas, « Du faux, du sale et du ventre de la poésie de Tchicaya U tam'Si », *Cultures Sud Tchicaya Passion*, n° 171, oct.-déc. 2008, p. 65.
- 3- Des réflexions menées sur la poésie française contemporaine permettent de relever la pratique d'une poésie obscure ou hermétique. Dans certains de mes articles comme ceux sur « Le procédé figuratif de la comparaison par comme dans la "Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France" de Blaise Cendrars, sur « La figuration de l'absence dans *Paysages avec figures absentes* de Philippe Jaccottet » et la « Particularisation sémantique et hermétisme dans *Donnant Donnant* de Michel Deguy », j'essaie d'étudier les formes poétiques qui tendent à faire de la poésie contemporaine un discours hermétique.
- 4- Albert Léonard note à ce titre que « l'activité littéraire devient réflexion sur l'essence de la poésie, la poésie devient poésie de la poésie [...] », *La crise du concept de littérature en France au XXe siècle*, Paris, Librairie José Corti, 1974, p. 24.
- 5- Une façon de faire écho au dérèglement d'Arthur Rimbaud dont l'influence semble considérable dans la conception poétique de Tchicaya.
- 6- Peut-être de l'infirmité du poète lui-même puisqu'il avait un pied bot.
- 7- « Le vers latin [est composé de pieds qui comprend] un certain nombre de syllabes (de 2 à 4). Chacune de ces syllabes est longue ou brève selon un schéma propre à chaque espèce de pieds. Ainsi, le « trochée » est composé d'une longue et d'une brève ; l'« iambe » d'une brève et d'une longue ; le « dactyle » d'une longue et de deux brèves ; le « spondée » de deux longues ». Cf. Frédéric Deloffre, *Le vers français*, Paris, CDU et SEDES, 1973, p. 23.
- 8- Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, PUF « Formes sémiotiques », 1986, 2002, p. 69.
- 9- Le poète s'identifie au Congo. Son corps est celui de son pays. En comparaison à la tradition judéo-chrétienne où le corps du Christ devient le temple, ici le poète semble dire que son corps mis en avant dans les poèmes renvoie au corps du pays.
- 10- Ce que François Rastier explique en ces termes : « Participant à la construction interprétative de formes sémantiques comme les molécules sémiques, les figures sont perçues relativement à des fonds sémantiques, dont les mieux décrits sont les isotopies génériques. On ne saurait les détacher de ces fonds, même si, comme le suggérait jadis le Groupe μ , l'écart peut être redéfini comme une allotopie. En considérant le caractère perceptif du traitement sémantique, on admet la fonction constituante du contexte, conçu d'abord comme fond : le rapport énigmatique du littéral au figuré se transpose dans celui qui unit les formes aux fonds constitués par des récurrences systématiques de sèmes génériques ». cf. « Rhétorique et interprétation des figures », Sémir Badir et

Jean-Marie Klinkenberg, *Figures de la figure. Sémiotique et rhétorique générale*, Presses Universitaires de Limoges, 2008, p. 95.

- 11- « On a dit qu'il y avait peut-être un corps, le corps, et que ce corps n'était qu'un mot, que ce mot n'était employé qu'à titre de métaphore : qu'il s'agirait donc d'un corps métaphorique », cf. Georges Molinié, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998, p. 186.
- 12- Molinié Georges, *Hermès mutilé, Vers une herméneutique matérielle, Essai de philosophie du langage*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 116.
- 13- Rastier François, *art. cit.*, p. 96.
- 14- Georges Molinié explique la sémiose en ces termes : « Il y a le monde, et il y a le traitement du monde, la sémiose. Ce traitement est un langage ; tous les langages sont des sémioses ; la sémiose prend la forme de plusieurs formes langagières. Le monde, c'est l'ensemble de l'extériorité, vis-à-vis de chaque subjectivité, y compris les constructions sémiotiques, le monde traité, des autres subjectivités ». cf. Molinié Georges, *Hermès mutilé, Vers une herméneutique matérielle, Essai de philosophie du langage*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 30.
- 15- Rastier François, *art. cit.*, p. 100.

Abstract: *This analysis shows the way Tchicaya U Tam'Si distorts the poem form and content in order to take part in the free verse framework. The poetry description proceeds from enunciative praxis and semiotic mediation to account for proper figuration puzzle for poetry writing style in the collection A triche-coeur.*

Key words: *Poem body, formal disjunction, mediation, figuration.*