

## LA SURENCHÈRE LEXICALE DANS *LE VENTRE, LE PAIN OU LA CENDRE* DE TCHICAYA U TAM'SI

**Serge Simplicite NSANA**

Université Marien Ngouabi, Congo

[sergesimplicensana@gmail.com](mailto:sergesimplicensana@gmail.com)

**Résumé :** Cet article porte sur l'ouvrage *Le ventre, le pain ou la cendre* de Tchicaya U Tam'si. À partir des approches linguistique, stylistique et sémiotique, nous avons tenté de montrer, dans notre analyse, en quoi l'écriture de ce recueil construit des stratégies discursives propres à retenir l'attention du récepteur. À cet effet, nous avons relevé deux principales figures de rhétoriques à savoir, l'emphase et l'hyperbole. Ces deux procédés de style produisent d'une part un effet d'insistance du procès poétique ; et de l'autre, un effet d'amplification du langage poétique.

**Mots-clés :** insistance du procès poétique, amplification du langage.

### THE LEXICAL OVERKILL IN THE BELLY, THE BREAD OR THE ASHES OF TCHICAYA U TAM'SI

**Abstract:** This article deals with the work *Le ventre, le pain ou la cendre* (The Belly, Bread or Ashes) by Tchicaya U Tam'si. Using linguistic, stylistic and semiotic approaches, we have tried to show, in our analysis, how the writing of this collection builds discursive strategies to hold the attention of the receiver. To this end, we have identified two main figures of speech, namely, emphasis and hyperbole. These two processes of style produce on the one hand an effect of insistence of the poetic process; and on the other hand, an effect of amplification of the poetic language.

**Keywords:** insistence of the poetic case, amplification of the language.

### Introduction

Dans le sillage de Mallarmé, de Rimbaud et de bien d'autres poètes symbolistes, les poètes français de la première moitié du XXe siècle ont expérimenté une écriture fondatrice des formes d'innovations diverses. En effet, ces différents poètes ont révolutionné le langage de la poésie, en bouleversant les règles de la syntaxe, quitte à devenir hermétique. Les principes de cette poésie, axée sur les images les plus hardies, construisent une revendication de la liberté

de la parole et qui s'accompagne du refus de toute censure préalable. Cette nouvelle forme de la poésie, fondée sur l'association libre des images et des mots a influencé plusieurs poètes africains. Nous avons donc choisi de faire une lecture de cet ensemble de recueils parce qu'il construit une dynamique relationnelle entre la poésie africaine (congolaise) et une poésie française développée par certains auteurs maudits, notamment les surréalistes. Jean-Michel Devésa (1995, pp.37- 46) estime que « comme chez les surréalistes, les mots chez Tchicaya U Tam'si se télescopent et l'image naît du rapprochement de deux réalités lointaines, le lien analogique n'étant pas donné ». En analysant ces quelques aspects de l'écriture de la poésie de Tchicaya U Tam'si, notre objectif consiste à explorer la mise en œuvre d'une stratégie linguistique et discursive, une modalité poétique intéressante à analyser. Notre problématique se résume à la question suivante : quels sont les différents procédés utilisés par le poète pour la construction de son discours poétique ? L'hypothèse que nous formulons relativement à cette problématique consiste à dire que dans le corpus de notre étude, le poète fait usage des formes d'organisation du discours propres à exprimer de façon dramatique, les servitudes de la traite négrière, l'oppression coloniale, le destin de l'homme face à la mort... il construit plusieurs stratégies discursives dont le but ultime est de garder l'attention du lecteur et donc de persuader, de convaincre. Ainsi, le corpus de notre étude comporte-t-il des aspects linguistiques et stylistiques susceptibles à exagérer les propos. Antoine Yila (2016) parle d'une « érosion verbale », d'une « métaphoricité saisissante » et donc d'une « rhétorique du saisissement ». À cet effet, la surenchère lexicale peut se comprendre ici comme un ensemble de procédés qui traduisent un effet d'insistance et d'amplification du discours. Ainsi, de toutes les ressources langagières que recèle l'écriture du recueil de notre corpus, l'emphase et l'hyperbole constituent les principaux objets de notre réflexion. La linguistique du texte, la stylistique et la sémiotique construisent des outils théoriques susceptibles de nous aider à décrire les structures syntaxiques exprimant la surenchère lexicale. Après la présentation de la revue de la littérature, des outils théoriques et méthodologiques choisis, nous allons aborder la surenchère lexicale à partir des procédés de l'emphase et de l'hyperbole dans la perspective d'insistance et d'amplification du discours poétique.

## 1. De la revue de la littérature aux outils théoriques et méthodologiques

L'œuvre littéraire de Tchicaya U Tam'si, de façon globale, a fait l'objet de plusieurs travaux critiques (ouvrages, thèses, articles, actes de colloques). Parmi les plus importants, nous pouvons citer, *Tchicaya notre ami. L'homme, l'œuvre, l'héritage* (1998) de Chippiano Nino (dir), *Trois poètes congolais, Maxime Ndebeka,*

J.B Tati Loutard, *Tchicaya U Tam'si* (1985) de Roger Godard, *Hommage à Tchicaya U Tam'si* (1995) de Paulette Decraene (dir), *Le Rimbaud noir Tchicaya U Tam'si* (2000) de Joël Planque, *Tchicaya U Tam'si* (2015) de Daniel Delas et Pierre Leroux, *Poésie de la sémantique dans le ventre, le pain ou la cendre de Tchicaya U Tam'si* (2016) d'Antoine Yila. Ces différents travaux, pour la plupart, s'articulent autour des nombreuses notions comme l'hermétisme, le symbolisme, l'altérité, l'oralité et bien d'autres aspects linguistiques et stylistiques de son œuvre poétique. Des articles récents comme ceux d'Antoine Yila (2016), de Daniel Delas et Pierre Leroux (2015) placent le poète parmi les plus grands dans le paysage poétique congolais, et plus largement africain. Ils proposent ainsi une lecture centrée non seulement sur la quête existentielle d'un poète accusé d'hermétisme et d'ésotérisme, mais surtout celle qui s'attache à une écriture axée sur une syntaxe heurtée, un langage brut, et donc un langage où les mots ont une valeur symbolique : des « mots-images », des « mots-sentiments ». Toutefois, dans nos recherches, nous avons constaté qu'aucun critique n'a réalisé des travaux sur la surenchère lexicale, avec la prise en compte des procédés d'insistance et d'amplification du dire poétique. Les procédés d'insistance et d'amplification du discours poétique peuvent s'analyser à travers plusieurs outils théoriques. Nous avons fait le choix de le faire à partir de la linguistique du texte, de la stylistique et de la sémiotique. En effet, en abordant la question de la surenchère ou de l'exagération du dire poétique, nous voulons tenter de construire un rapport entre certaines unités lexicales et leurs traits sémantiques contenus dans divers procédés comme l'emphase et l'hyperbole. Ces différents outils théoriques s'articulent autour de plusieurs approches, et notre analyse se situe dans la perspective d'une mise en exergue du rapport entre les figures d'insistance et d'amplification du langage et les écarts sémantiques constatés. Pour l'approche linguistique, il faut noter que la poésie est un langage spécifique en raison de son agencement lexical. Elle se démarque de la prose par la structuration de ses unités linguistiques. Si la prose véhicule un message immédiatement saisissable, la poésie procède par des images, et la compréhension sémantique devient délicate. La poésie viole les normes du langage ordinaire et cela brouille son message. Jean Cohen montre par exemple le rôle des figures poétiques. Celles-ci sont négatives dans un premier temps parce qu'elles mettent en place un mécanisme métaphorique qui garantit le fonctionnement discursif, c'est-à-dire la transmission d'un signifié spécifique à la place de celui d'ordinaire connu :

Le signifié poétique n'est pas ineffable, puisque précisément la poésie le dit. Ce qui est vrai, c'est qu'il est indicible en prose, parce qu'il transcende l'univers conceptuel où ce langage situe sa signification. La poésie n'est pas le "beau langage", mais un langage que le poète a dû inventer pour dire ce qu'il n'aurait pu dire autrement.

J. Cohen, (1966, p.163)

Jean Cohen étudie les phénomènes de la prédication, de la détermination et de la coordination comme des caractéristiques du langage poétique. Il aboutit au fait que la fonction comprend deux points. En premier lieu, elle concerne la différence formelle entre prose et poésie. Jean Cohen (1966, p.199) établit cette différence « dans le type particulier de relations que le poème institue entre le signifiant et le signifié d'une part, les signifiés entre eux d'autre part ». En second lieu, le « type particulier de relations se caractérise par la négativité, chacun des procédés ou « figures » qui constituent le langage poétique dans sa spécificité étant une manière, différente selon les niveaux, de violer le code du langage normal ». Pour sa part, Roman Jakobson établit un lien entre poésie et linguistique. C'est en parlant de la fonction poétique qu'il donne des indications théoriques intéressantes. Il indique que la fonction poétique est une fonction dominante. Roman Jakobson s'intéresse à l'ambiguïté en poésie en tant que discours véhiculant deux ou plusieurs sens. Du point de vue de la forme, il étudie le rapport de la forme et du sens et évoque la sélection et la combinaison comme deux modes fondamentaux d'arrangement du langage. Dans ses *Essais de linguistique générale* (1963), au chapitre « Linguistique et poétique », Roman Jakobson (1963, p.248) définit ainsi la poésie : « La poésie ne consiste pas à ajouter au discours des ornements rhétoriques : elle implique une réévaluation totale du discours et de toutes les composantes quelles qu'elles soient ». L'approche stylistique se fonde sur la recherche et l'interprétation des indices particuliers qui caractérisent un texte. L'intérêt de cette approche est défini par Georges Molinié quand il estime :

[...] ; l'objet majeur et éminent de la stylistique, c'est le discours littéraire, la littérature. Plus exactement, c'est le caractère spécifique de littérarité du discours, de la praxis langagière telle qu'elle est concrètement développée, réalisée, à travers un régime bien particulier de fonctionnement du langage, de littérature.

G. Molinié (1933, p.2)

L'approche stylistique permet donc à dégager les constances qui définissent le style de l'auteur. Il s'agit dans tout le cas d'éclairer le texte pris comme corpus pour montrer comment la forme textuelle peut être au service du sens. Axelle Beth et Elsa Marpeau (2005, p.91) précisent que « la stylistique se penche sur le style du texte, autrement dit sur l'ensemble des éléments qui en fondent la singularité. C'est la discipline qui étudie l'expressivité d'un texte et les moyens qu'il met en œuvre pour la délivrer ». Cette approche nous permettra de mettre en lumière, avec la prise en compte des données linguistiques, grammaticales et stylistiques, toutes les instances de production sémantique que le poète parvient hypothétiquement à reconstruire. Pour la sémiotique de la signification, Georges Molinié met en lumière une approche de tout langage. Il construit un postulat selon lequel toute langue est avant tout une « praxis » qui contient une « position » ou un intérêt de tous les éléments nécessaires dans le processus de la communication. Molinié décrit donc le langage comme un ensemble de processus et des dispositifs capables de réaliser la sémiose. Effectivement, le recueil de notre analyse réalise la sémiose. C'est un texte où les différentes figures de styles utilisées construisent une part importante d'exagération discursive expressive de la poésie, nous convoquons la notion de « signifiante » parce qu'elle procède de l'accumulation et de l'usage de certains systèmes descriptifs. Pour Michael Riffaterre, le discours poétique construit un système de signifiante qui lui permet de réaliser la lecture des données linguistiques sur l'axe syntagmatique ou « axe de combinaison » pour comprendre les codes du texte. Le recueil de notre analyse procède à une véritable lecture de certaines unités lexicales exprimant l'insistance et l'exagération du discours poétique, et la valeur sémantique qu'elles peuvent véhiculer. C'est pourquoi nous pensons que la sémiotique peut nous aider à analyser les phénomènes linguistiques et stylistiques exprimés dans le recueil de notre étude. Avec toutes ces différentes approches du langage et la prise en compte de la grammaire, nous allons lire la surenchère lexicale dans la poésie utamsienne en nous situant dans cette double approche théorique du contenu et de la forme. Au premier point, nous allons aborder les procédés anaphorique et épanaleptique dont le poète a fait usage dans le tressage de son discours poétique. Le second point va s'articuler autour des superlatifs d'adjectifs et d'adverbes d'intensité, du pluriel et des termes collectifs, des énumérations et accumulations.

## **2. De l'emphase à l'insistance du procès poétique**

Dans son ouvrage poétique *Le ventre, le pain ou la cendre*, Tchicaya U Tam'si fait usage d'un certain nombre de procédés stylistiques propres à créer un effet

d'insistance dans le procès poétique. Ces différents procédés permettent de souligner une exagération dans le discours et le ton. Le poète construit alors une poéticité axée sur l'emphase. Selon *Le Petit Larousse* (2017), l'emphase se comprend comme une « exagération pompeuse dans le ton, les termes employés ; grandiloquence. ». Pour Henri Morier (1981, p.28), ce procédé s' « appelle tantôt accent affectif, tantôt accent pathétique ou emphatique, tantôt encore consonantique ou accent d'insistance. [...] Il met en valeur un terme dont le contenu affecte la sensibilité physique ou morale du sujet parlant. ». L'étude de l'emphase va se lire dans notre travail, à travers deux (02) figures de rhétorique : l'Anaphore et l'Epanalepse.

### 2.1 *Emploi du procédé anaphorique*

Dans l'ouvrage constitutif de notre corpus, le poète fait usage du style anaphorique pour la diction de son discours. Au sujet de cette figure de rhétorique, Axelle Beth et Elsa Marpeau (2005, p.44) estiment que « dans l'anaphore, un même mot ou groupe de mots est répété plusieurs fois en début de phrase ou de vers ». Aussi, Henri Morier (1981, p.109) précise-t-il que l'anaphore est une « figure qui consiste à répéter un mot au début de plusieurs vers, phrases ou membres de phrase. Elle est justifiée par toute espèce d'insistance, celle de la volonté, de la persévérance, de l'amour impérissable, ou de la haine implacable... » Cette expression poétique est lisible à travers l'extrait ci-après :

Toujours !  
Je me rebelle  
Je me crève la peau  
Je tue l'autre  
Je le dépossède  
Je le soumets (p.16)

La scansion anaphorique du morphème pronominal « je » dans cet extrait, témoigne l'engagement personnel du poète contre l'oppression coloniale. Cet emploi itératif de la personne morphologique « je » de l'émetteur exprime ici une sorte de volonté du poète à pouvoir exprimer de façon martelante et insistante, sa révolte à l'endroit de l'opresseur. Ce « je » devient alors, comme le pense Antoine Yila (2016, p.37), « le sujet pensant et agissant Tchicaya U Tam'si tel qu'en lui-même il se sent la force et l'impérieuse mission de faire corps et cause commune sans mentor ni cicerone avec un pays, un peuple et un homme qui l'émeuvent à un point qu'il ne peut supporter d'en contempler le drame historique ». Ce drame qui construit indéfiniment et infiniment l'historicité de sa nation lui conduit à une action de résistance et d'indocilité. Le poète se permet

alors de se faire du mal, par sa propre chair, sa propre peau : « je me crève la peau », comme pour témoigner sa part d'indignation. Mais paradoxalement, le poète par son engagement finit par tracter son adversaire : « je tue l'autre » dans le seul but d'ôter tous les biens en sa possession. C'est dans cette logique que Antoine Yila (1995, pp.51- 63), estime que la poésie de Tchicaya U Tam'si se lit comme « la postulation d'un monde où l'homme reconnaisse l'homme et où le " je " n'affirme aucune prééminence sur l'autre : ils sont interdépendance, concordance, communion, co-naissance. ». Le poète pense donc que seule la révolution libère l'homme, peut l'aider à subjuguier l'esprit de l'opresseur. Aussi, dans l'extrait ci-après, nous pouvons lire :

Le sang par rigole  
 le sang par canon  
 le sang par cataractes  
 le sang par le prochain rapide  
 le sang par conga  
 compact à tout obstruer :  
 le retour à l'étiage  
 ou le surplus au quota ! (p.40)

Le poète fait l'usage répété du morphème substantival : « le sang » au début des cinq (05) premiers vers de l'extrait. Cette répétition exprime ici un effet d'insistance sur le fait que la révolution ne peut résulter que d'un sacrifice inlassable. Pour se libérer du tyran ou de l'opresseur, le poète exige un courage acharné et persévérant car, la victoire n'advient qu'au bout du fusil, du « canon ». Ainsi, seule la lutte peut libérer l'homme de son carcan infernal. Le poète n'exclut pas l'effusion du sang dans cette lutte. Il compare le sang humain à la chute rapide d'un fleuve à travers la « rigole ». Aussi, l'écoulement du sang humain, précise-le poète, ne doit conduire à la mort, mais à la victoire, à la vie. À cet effet, le « conga » devient cette arme de jet qui répand et qui doit congestionner en même temps, ce sang de la façon la plus « compacte » possible pour « tout obstruer » son jaillissement, et faire enfin « le retour à l'étiage », c'est-à-dire réduire son débit. Aussi, dans l'extrait suivant, pouvons-nous lire :

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 ;  
 Rien que les coudes obtus du fonctionnariat :  
 Je me soumets

Je me convertis  
Je ne dormirai plus la gueule ouverte  
sous les parasoliers  
dans mes labeurs (p.97)

Cet extrait poétique est marqué par la répétition d'une part, du pronom indéfini « rien » et de l'autre, du pronom personnel « je » au début des vers. La reprise de ces différents monèmes entraîne une gradation dans l'insistance, marquée par la hauteur et l'intensité expressives. Le poète exprime donc son indignation à l'endroit de l'opresseur qu'il qualifie de « soleil pressurant ». Il exige alors assez de courage et de fermeté à tous les nègres pour se libérer de toute action visant à extorquer et épuiser le peuple, les patriotes. Le poète s'insurge en effet contre toutes les actions tendant à « embaumer », sinon à fasciner la race noire, celle des autochtones, avec des mots apparemment suaves et mielleux de « la punaise » ; et dont le but latent est de répandre et de se nourrir de leur sang. Avec les actions néfastes de ce « soleil pressurant », rien ne peut fleurir, tout accroit difficilement car, l'« humus » devient purement et simplement une terre destinée à inhumer les nègres, une « négropole ». Le poète établit alors une étroite relation entre la révolution et le culte des chers compatriotes nègres disparus. À travers donc « la négromancie », le poète exige à tous les nègres d'adopter avec rage, un esprit de chauvinisme pour leur libération. Il pense que la soumission totale aux ordres de l'administration coloniale est sujette à pervertir la révolution entreprise par les nègres. Le poète décide de ne plus rester inerte face aux brulures de « ce soleil pressurant », mais de se protéger « sous les parasoliers », pour s'échapper aux travaux pénibles, aux « labeurs » qu'ils imposent au peuple.

## 2.2 *Emploi du procédé épanaleptique*

L'ouvrage de Tchicaya U Tam'si est également construit avec un style de rhétorique propre à répéter certains monèmes dans une même phrase, ou dans les phrases suivantes : l'épanalepse. Pour Axelle Beth et Elsa Marpeau (2005, p.46), cette figure « consiste à répéter un mot ou un groupe de mots, voire une phrase entière. » Aussi, Henri Morier (1981, p.437) définit-il l'épanalepse comme une « figure d'élocution qui consiste à répéter un ou plusieurs mots, ou même un membre de phrase ». L'usage d'un tel procédé provoque, comme dans l'anaphore, un ton emphatique dans le procès poétique. Ce que nous pouvons lire à travers l'extrait suivant :

Kitona ou Kamina  
 Congolais !  
 Le sang le sang le sang  
 roule avec des tambours funèbres  
 La lune déploie de linceul (p.39)

Nous lisons ici, l'usage répété du monème « le sang » dans le même vers. L'emploi ternaire de ce liquide rouge qui circule dans les veines et dans artères marque ici, l'effet d'insistance du poète sur la douleur des hommes, notamment celle des révoltés du Congo, des « Congolais ». Le poète pense que sans l'esprit de sacrifice, il n'y a pas de victoire possible. Il exige donc avec fermeté, de faire avancer les choses en associant « le sang » du sacrifice à « des tambours funèbres » ; puisque, chaque victoire n'émane que d'un effort persévérant pouvant entraîner la perte de certaines vies. Le poète associe alors la notion du combat, non seulement à celle de la victoire, mais aussi à celle de la mort. Aussi, toute bataille, pense-t-il, ne peut conduire forcément à la victoire, mais parfois au chaos de la mort ; à la manière dont « la lune déploie de linceul ». Dans l'extrait ci-après, nous pouvons lire :

Écartelez ! écartelez !  
 Un carcan en guise de proue est folie !  
 Que le flot ne soit la laisse à son âme  
 est folie est folie est folie (p.57)

Ce texte nous fait lire certains mots écrits plus d'une fois : le verbe « écartelez » est écrit deux fois, le substantif « folie » est écrit à quatre reprises. Le poète insiste sur un fait majeur dans le combat de libération. Il pense que le révolutionnaire ne peut être considéré comme un malfaiteur, moins encore comme un criminel. Disposant de ses droits, le traiter et le faire souffrir sous la peine du « carcan » constitue donc, selon le poète, une véritable aberration. La répétition de certaines structures exclamatives (attestées par les points d'exclamation), et de certaines sonorités marquant une harmonie imitative (ca, fo, ...), accentue ici l'intonation du procès poétique. Dans cette perspective, Emile Genouvrier et Jean Peytard (1970, p.70) soulignent que « la fréquence des exclamations et des onomatopées [...] qui rythment le message, jouent le rôle de véritables accents d'intensité, que le message écrit est impropre à restituer ; certains mots ne sont employés qu'en référence à des gestes simultanés, ... ». Aussi, le poète insiste-t-il donc sur cette confusion portée sur les choses, dont il compare au monde de la navigation. Ici alors, la « proue » se confond à la

« poupe », et « le flot » se perd paradoxalement à « la laisse » sans tenir compte des espaces. De cette confusion naît alors le sentiment d'une « âme » meurtrie et qui peut difficilement se rétablir, puisque tout s'opère à la manière d'une « folie » humaine ; où prévalent l'extravagance et l'insignifiance de l'humanisme. Aussi, dans l'extrait qui suit, nous pouvons lire :

Je boirai l'eau : je glouglouterai  
à demain ma tête  
Qui a au bas du ventre ce giron-là ?  
qui a au bas du ventre ce giron-là ? (p.91)

Le ton emphatique se trouve encore développé dans cet extrait par la reprise de vers. À travers la reprise du morphème pronominal « Je » dans le premier vers de notre extrait, le poète établit avec insistance, un lien étroit entre l'action de « boire » et de « glouglouter » ; toutes les deux renvoyées à un temps postérieur. En ce sens, absorber de « l'eau » devient toute une peine occasionnant de ce fait, un bruit onomatopéique ; un « glouglou ». Dès lors, on perd la « tête » et le sang-froid car, tout se renvoie au futur, « à demain ». C'est dans cette lancée que se comprend la reprise du vers suivant : « qui a au bas du ventre ce giron-là ? ». Le poète exige donc ici, de façon martelante et emphatique, moins de violence et plus de douceur. Le « giron » peut symboliser ici, une mère berceuse de ses petits, de ses enfants. D'où la nécessité à la Métropole ou à la Mère Patrie de traiter les colonisés avec un peu plus d'humanisme. La répétition des unités linguistiques est aussi lisible dans l'extrait ci-après :

Moi, si des sonnailles Cubaines :  
Négrobembon, négro bembon !  
Glouglou glouglou c'est noyé,  
C'est ça les caraïbes à la cubaine !  
une mer qui vous bouscule  
les entrailles par le nez. (p.93)

Le poète met ici, un accent particulier sur les sévices de certaines Mères Patries à l'endroit des peuples indigènes, des colonisés. Pour lui, les cris du peuple noir sont comparables à des clochettes de certains bestiaux, à « des sonnailles ». Il les assimile donc à des « Négrobembon » ; expression insolite, mais répétée dans le vers, pour témoigner l'extrême état de servitude des nègres. Ces cris de douleur des peuples colonisés sont encore lisibles à travers l'emploi itératif du terme onomatopéique : « glouglou » ; mais la mention du participe passé « noyé » tend à tout remettre en cause. Une telle inscription construit une

ambivalence sémantique à partir de quoi il est possible de dire que la souffrance des indigènes n'existe que pour un temps éphémère. Elle se laisse entraînée dans les profondeurs de la « mer ».

### 3. De l'hyperbole à l'amplification du langage poétique

Dans son étude sur l'ouvrage constitutif de notre corpus, Antoine Yila (2016 : 49) souligne que « tout le recueil poétique utamsien est une métaphore. Le sens se déploie ainsi en surface et en profondeur pour flétrir, organiser ; rabaisser et rehausser. ». « Rehausser le sens » peut se comprendre à cet effet comme un procédé qui exagère, qui amplifie et accentue le langage poétique. En ce sens, les « strophes-métaphores » qu'Antoine Yila identifie dans ce recueil poétique utamsien, s'assimilent à leur corollaire sémantique et analogique : l'hyperbole. C'est donc à juste titre qu'Edwige Konrad (1958, p.119) établit une correspondance analogique entre les deux termes lorsqu'il souligne que « l'hyperbole est une forme particulière de la métaphore dans laquelle l'attribut révélé est le nombre, la grandeur de l'objet : c'est à cause de cette grandeur que l'objet est désigné par le terme métaphorique ». L'expression : « le nombre, la grandeur de l'objet » témoigne à cet effet, les réactions et les situations portées à leur paroxysme ; en ce sens, tout devient gigantesque, amplifié démesurément. L'hyperbole est donc comme le pense Henri Morier (1981, p.518), une « figure consistant dans l'exagération des termes. ». De ce fait, la lecture de l'inscription de cette rhétorique dans l'ouvrage de Tchicaya U Tam'si nous conduit à analyser les structures syntaxiques exprimant les superlatifs d'adjectifs et d'adverbes d'intensité, le pluriel et les termes collectifs ; les énumérations et accumulations.

#### 3.1. Superlatifs d'adjectifs et d'adverbes d'intensité

La lecture portant sur les superlatifs d'adverbes d'intensité nous permet de lire dans notre corpus, toutes les expressions du haut degré amplifiant ainsi le discours poétique. Selon *Le Petit Grevisse grammaire française* (2005, p.94), « le superlatif exprime une qualité portée à un très haut degré ou au plus haut degré. Il peut être absolu ou relatif. ». De leur côté, Robert Léon Wagner et Jacqueline Pinchon (1991, p.437) soulignent que « les adverbes d'intensité déterminent un adjectif, un adverbe, un verbe ou une locution verbale. Ils évoquent le degré plus ou moins haut qu'atteint une qualité, un état, un sentiment, etc. ». Ces phénomènes sont lisibles à travers l'extrait ci-après :

Je n'enlèverai que la langue du corps  
pour le supplicier sans remords  
dans les braises d'un alcool d'or.  
Mais le ventre a tellement  
Cette chaleur pestilentielle  
des vieux charniers, que je n'y tiendrai pas ! (p.33)

Dans cet extrait, le poète fait usage d'un style hyperbolique. L'amplification du langage naît du fait que Tchicaya U Tam'si veut faire subir la peine de mort à tout son « corps », excepté « la langue ». Le poète expose l'intensité de cette souffrance par l'exposition de ce même corps à la chaleur ardente des « braises d'un alcool d'or ». C'est dans ce sens qu'on peut lire l'usage de l'adverbe d'intensité absolue : « tellement », qui indique ici le haut degré avec lequel se produit l'action douloureuse de ce « corps » en « supplice ». Il compare ainsi, l'extrême souffrance du « ventre » à cette « chaleur » nauséabonde et infectieuse qui sort des cadavres en putréfaction, de « vieux charniers » ; et dont on ne peut supporter. Aussi, dans l'extrait suivant, nous pouvons lire :

L'incommensurables  
la trois fois incommensurable  
épaisseur incommensurable  
de mes lèvres  
vous cache ce rayon de lune (p.34)

L'amplification du discours poétique est ici produite par l'usage répété de l'adjectif « incommensurable ». Cet adjectif superlatif exprime dans cet extrait, la densité et la grandeur sans mesure commune des « lèvres » du locuteur. Wagner et Pinchon (1991, p.144) pensent que « certains adjectifs expriment par eux-mêmes un degré extrême de grandeur ou d'importance [...], de perfection [...] ou d'imperfection. [...] Quelques-uns sont d'anciens superlatifs latins entrés en français par voie d'emprunt ». Aussi, l'expression « la trois fois » témoigne-t-elle l'immensité et l'exagération des dimensions de cette partie charnue de la bouche. Ces « lèvres » aux dimensions énormes n'ont plus seulement la fonction de couvrir les dents, mais aussi et surtout une fonction propre à garantir l'homme contre les intempéries de la nature ; de la « lune ». Aussi, dans l'extrait suivant, le poète amplifie-t-il son discours :

Quand j'étais lové en vous  
Vous aux bras en cratère, en pâmoison !  
Mais non ! le silence eut ses poignards  
D'autres gens péroraient à foison  
l'écume à la lèvre  
sur cette rumeur d'abîme  
quand surgit ce cœur en éruption  
qui depuis me fait ciller. (p.45)

Nous avons ici, plusieurs éléments exprimant l'exagération de la diction poétique. Avec l'expression : « j'étais lové en vous », le poète exprime le roulement de tout son corps au-dedans du corps de l'autre. Ainsi, les compléments « en cratère » et « en pamoison ! » ne sont-ils pas homogènes au signifiant « bras ». Le poète exprime donc de façon exagérée la gravité et la défaillance de ces deux membres supérieurs de l'interlocuteur « Vous ». Mais, c'est encore le complément « poignards » qui crée l'exagération du langage poétique, lorsqu'il s'applique au signifiant « silence ». Le poète exprime certainement de façon amplifiée, la perturbation du silence en faveur d'un cri alarmant. C'est dans ce sens que peut se lire le verbe « pérorer » et la locution adverbiale « à foison », qui attestent la manifestation d'un grand bruit assourdissant ; comparable à celui de « l'abîme » et même d'un « cœur en éruption ».

### 3.2. Pluriel et termes collectifs

L'amplification du langage poétique de Tchicaya U Tam'si se fait également lire à travers certaines structures syntaxiques axées sur l'usage du pluriel et des termes ou noms collectifs. *Le petit Larousse* (2017) définit le pluriel comme une « forme particulière d'un mot indiquant un nombre supérieur à l'unité ». Aussi, Maurice de Grevisse (2005, p.73) estime-t-il que le pluriel « désigne plusieurs êtres ou plusieurs ensembles d'êtres [...]. On forme le pluriel des noms en écrivant à la fin de la forme du singulier un S (muet, sauf en liaison). ». En outre, dans *Le Petit Larousse*, le terme collectif ou nom collectif se définit comme un « nom qui, au singulier, désigne un ensemble d'êtres ou de choses ». L'usage du pluriel et des termes collectifs, dans l'ouvrage utamsien, sont donc placés au cœur d'une rhétorique propre à grossir, à amplifier les notions ou les réalités décrites. Ce que nous pouvons lire dans l'extrait ci-après :

Les litanies, les perles de verre  
les crématoires, la pacotille  
mon siècle a tout inventé  
même des poètes dont la bouche  
est un point final sur le silence  
des vagues sur certaines plages mondaines.  
tout inventé sur mon dos. (p.60)

Le terme « litanies » traduit l'effet hyperbolique du langage du poète, par le fait qu'il constitue une suite de courtes invocations à une divinité. C'est encore le sens de son pluriel qui amplifie tout. L'usage itératif du pluriel dans cet extrait multiplie et amplifie l'expression : « Les perles », « les crématoires » ; « des poètes » ; « des vagues » ; « certaines plages ». Ces syntagmes nominaux représentent les différents éléments du monde dans leur pluralité. Ils font donc état d'un grand nombre de choses que le poète ne peut évaluer. Les termes collectifs comme : « La pacotille », le « siècle » font naître dans cet extrait, un excès du dire poétique. Par la « pacotille », nous avons un nom collectif qui désigne l'ensemble des marchandises de qualité inférieure. Aussi, un « siècle » peut-il renfermer un nombre non négligeable d'années, équivalant à cent (100) ans. Tout devient alors gigantesque dans le langage poétique de Tchicaya U Tam'si. Ce que nous pouvons relire dans l'extrait ci-après :

Le désir me ferme les yeux  
mon ventre tombe du sommeil  
éclate sur une masse d'hommes  
Il devient une source  
tout au long du flot. (p.63)

Ce texte utamsien amplifie encore le langage poétique par l'emploi du pluriel : « les yeux ». Mais, c'est surtout l'action accomplie par le « ventre » qui marque l'exagération du langage. En réalité, le ventre ne peut tomber du sommeil ; puisque le verbe « tomber » et le complément « sommeil » ne sont pas homogènes à cette partie inférieure et antérieure du tronc humain. L'usage des termes collectifs comme « une masse », « une source » ; « un flot », amplifie le langage par la pluralité d'unité qu'ils renferment. Ce que nous relevons également dans l'extrait suivant :

Laissez-les là où ils sont en friche !  
Ils se crevassent. L'eau les éboule.  
Les iris les peuplent d'yeux stériles.

Ah ! Lâchez les ventres à la trousses  
de leurs ombres qu'assaillent les flammes (p.67)

Cet extrait est riche en termes pluriels qui exposent des faits portés à leur degré supérieur en nombre. Le poète exige ici de façon impérative, d'abandonner un certain nombre d'individus à leur état inculte, pour les gercer et les affaïsser. C'est l'usage des syntagmes pronominaux ; « les » ; « ils » ; des déterminants définis et possessifs « les » et « leurs » qui attestent le nombre élevé de ces individus. La référence plurielle à la membrane colorée de l'œil : « iris » ; accompagnée du verbe pluriel de peupler : « peuplent » et du pluriel de l'œil : « yeux » permet de valider le caractère élevé du dire poétique utamsien. La même constatation est intéressante pour d'autres sujets et compléments : « ventres » ; « ombres » et « flammes » qui accompagnent les verbes « lâcher » et « assaillir » ; fléchis au pluriel. Dans l'extrait ci-après, on peut lire :

Un mur d'anciens ossements se lève  
chante au pas cadencé un chant des partisans.  
A ma droite un pan cède  
il tombe sur mon ventre  
avec ce déluge d'yeux tristes. (p.70)

Le mot « mur » dans cet extrait ne renvoie pas directement à un ouvrage de maçonnerie ; elle symbolise ici le nombre élevé des os décharnés qui surgissent à la surface de la terre. Ce qui amplifie encore le discours du poète, c'est la capacité à ce « mur » fait « d'anciens ossements » de former avec la voix ; des sons et mouvements réguliers, propres aux combattants de la révolution. Dès lors, ce « mur » ne peut se stabiliser ; il s'écroule et se déconstruit par la chute d'un « pan » à un autre, occasionnant ainsi des conséquences déplorables en vies humaines. Il détruit alors, non seulement le « ventre » du poète ; mais aussi et surtout, une grande quantité, un « déluge » des « yeux tristes ».

### 3.3 Énumérations et accumulations

Dans ses « brèves réflexions sur la présence de l'oralité dans l'œuvre de Tchicaya U Tam'si »<sup>1</sup>, Paul Denguika (1995, pp.47-50) insiste sur la rhétoricité du poète. Il souligne donc chez lui, le « style du conteur » et « qui donne au récit l'allure d'un torrent verbal, l'accumulation des faits... ». Ce « torrent verbal » qui se manifeste à travers l'énumération de certaines unités linguistiques, associé à «

<sup>1</sup> Article publié dans « Hommage à Tchicaya U Tam'si (numéro spécial : 87), dans *L'Afrique Littéraire*, Revue trimestrielle de culture africaine, Périgneux, Fanlac, 1995. p.47-50

l'accumulation des faits » construisent une diction poétique propre à amplifier l'expression. Selon *Le Petit Larousse*, l'énumération consiste à « énoncer successivement les parties d'un tout ; passer en revue ». L'accumulation consiste alors à « mettre ensemble en grande quantité ». Cette rhétorique qui procède donc par la réunion et l'énonciation de plusieurs termes de manière successive, est prolifique dans l'œuvre constitutive de notre corpus. Ce que nous pouvons lire dans l'extrait ci-après :

Je me berce à jouer l'arc-en-ciel  
Et puisque tout est musical, politique,  
prostitution, paresse, négromancie  
trahison. (p. 95)

Dans cet extrait, « L'arc-en-ciel » constitue un jeu puissant qui adoucit le cœur du locuteur tourmenté par des nombreuses angoisses. Il se permet donc d'énumérer en ordre de valeur, un certain nombre de termes ne se rapportant pas toujours, ni au même champ lexical ; ni au même champ sémantique. A travers cette énumération qui amplifie le langage, le poète pense que la « politique » serait, n'est-ce pas un art de gouverner et une science des accords à la manière d'une note musicale. Malheureusement, la politique devient un usage dégradant des affaires de l'état ; où « prostitution » et « paresse » deviennent à la mode. Le culte de la race noire, associé à la « trahison » des siens participent au mauvais climat politique. Cette même remarque est lisible dans l'extrait ci-après :

Puis les bras !  
puis les avant-bras !  
puis les jambes !  
en plus des pieds !  
puis d'autres membres (p.24)

Nous avons ici, une sorte d'énumération de quelques membres relatifs au corps humains. Cette exposition traduit la volonté du poète de pouvoir mettre en exergue, l'importance de certaines parties des membres inférieurs et supérieurs de l'homme, dans la lutte et la marche vers la liberté. Le poète pense alors que l'indépendance résulte de la conjugaison des efforts de tous les membres du corps humains. Cette énumération apporte en effet, un effet d'insistance et une montée du ton qui accompagne le crescendo ; à travers une ponctuation centrée sur des structures lexicales répétitives et exclamatives. C'est à juste titre que Genouvrier et Peytard (1970, p.26) soulignent que « les accents d'intensité, les intonations, le débit et les gestes, traits propres au code oral et que l'écrit ne

restitue que par des artifices (la ponctuation, par exemple) ou des moyens lexicaux. » La même structure syntaxique peut se lire dans l'extrait ci-après :

Christ, païen, putain, poète,  
fonctionnaire, sans bras,  
devant mon dos,  
le ventre sur la bouche !  
j'étouffe : je fais mon dernier effort :  
j'épaule ma mémoire  
et je tire dans le blanc des yeux ! (p.35)

Pour le poète, la victoire de tout combat est la résultante des efforts de tous les membres de la société ; sans distinction de croyance, de fonction ou d'état physique. Il pense alors que l'on soit partisan du « christ », « païen » ; « putain » ; « poète » ; « fonctionnaire » ou un « sans bras » ; on peut apporter sa pierre à l'édifice de l'indépendance et de la liberté humaine. L'énumération de ces différents participants à la liberté, amplifie le style du poète. L'usage simultané des termes antinomiques comme « devant » qui est l'expression de la partie antérieure et « dos » qui exprime la partie supérieure convexe, atteste le caractère, non seulement grandiloquent, mais aussi ambigu du langage poétique de Tchicaya U Tam'si. Aussi, l'expression poétique qui suppose placer « le ventre sur la bouche » est difficilement imaginable. Le poète procède donc à rapprocher un certain nombre d'éléments qui ne peuvent normalement pas se rencontrer. Les expressions comme « j'épaule ma mémoire » et « je tire dans le blanc des yeux » participent à une stratégie poétique propre à amplifier le langage.

### Conclusion

Notre travail a porté sur l'ouvrage intitulé : *Le ventre, le pain ou la cendre* de Tchicaya U Tam'si. Nous avons donc montré en quoi l'écriture de ce recueil construit des stratégies discursives propres à retenir l'attention du récepteur. En ce sens, nous avons relevé deux principales figures de rhétorique exprimant d'une part l'insistance du procès poétique ; et de l'autre l'amplification du langage poétique. En effet, nous avons axé notre réflexion sur les procédés emphatique et hyperbolique. En ce qui concerne le procédé emphatique, nous avons étudié le fonctionnement de l'anaphore et de l'épanalepse. La figure de l'anaphore porte sur la reprise de certaines unités lexicales en début des vers. L'épanalepse procède par la reprise d'un certain nombre de mots dans les vers. Ces deux figures qui s'appuient sur des emplois répétitifs, nous ont permis de constater la volonté du poète de pouvoir exprimer certains faits de façon insistante et martelante. En ce qui concerne le procédé hyperbolique, nous avons axé notre étude sur les superlatifs d'adjectifs et

d'adverbes d'intensité ; du pluriel et des termes collectifs. Ces différents procédés nous ont permis d'analyser des structures syntaxiques exprimant l'amplification du langage poétique. Dans cette perspective, il se crée chez le poète ; comme l'observe Antoine Yila (1995, pp.51- 63) une « dérision de la dérision et qu'en d'autres termes l'on appellera métadérision ou révolte suprême ». En ce sens, tous les faits exprimés à travers ces différents procédés accentuent le discours. Ils sont ici portés à leur paroxysme, de sorte que tout devient paradoxalement élevé en nombre.

### Références bibliographiques

- Axelle, B. & Elsa, M. (2005). *Figures de Style*, Paris, Librio.
- Chippiano, N. (dir.), (1998), *Tchicaya notre ami. L'homme, l'œuvre, l'héritage*, Paris, Association des Anciens fonctionnaires de l'Unesco (A. A. F)
- Cohen, J. (1966), *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion.
- Delas, D. & Leroux, P. (2015). *Tchicaya U Tam'si*, Belin, *Poésie*, 3, 43 à 61. [En ligne], consultable sur URL : <https://www.cairn.info/revue-poésie-3-page-43.htm>.
- Genouvrier, E. & Peytard, J. (1970), *Linguistique et enseignement du français*, Paris, Larousse.
- Grevisse, M. (de), (2005), *Le petit Grevisse grammaire française*, Paris, De Boeck.
- Jakobson, R. (1963), *Essais de la linguistique générale*, Paris, éditions de Minuit.
- Konrad, E. (1958), *Étude sur la métaphore*, Paris, éditions. Librairies, philosophiques. JVRIN.
- Molinié, G. (1993), *La stylistique*, Paris, PUF.
- Morier, H. (1981), *Dictionnaire de poétique et de Rhétorique*, Paris, PUF.
- Riffaterre, M. (1981), *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil.
- Paulette, PH. D. (dir), (1995). *Hommage à Tchicaya U Tam'si* (numéro spécial : 87), *L'Afrique Littéraire, Revue trimestrielle de culture africaine*, Périgueux, Fanlac.
- Tchicaya U. (1978), *Le ventre, le pain ou la cendre*, Paris, Présence africaine.
- Wagner, R. L. & Pinchon, J. (1991), *Grammaire du français classique et moderne*. Paris. Hachette.
- Yila, A. (2016). *Poésie de la sémantique dans Le ventre, le pain ou la cendre de Tchicaya U Tam'si*, *Questions de Littérature et de Langue française ; textes réunis par Omer Massoumou*, Paris, Harmattan.