

Esthétique de la vitesse pour lire la poésie de Tchicaya U Tam'si

Aesthetics of Speed for Reading the Poetry of Tchicaya U Tam'si

Dr Gounougo Aboubakar

Université Félix Houphouët Boigny -Côte d'Ivoire

degounougo@yahoo.fr



0000-0001-9012-2244

Pour citer cet article :

Gounougo, A. (2021). Esthétique de la vitesse pour lire la poésie de Tchicaya U Tam'si. *Revue Traduction et Langues* 20 (1), 209-223.

Reçu : 17/02/2021 ; Accepté : 19/07/2021, Publié : 31/08/2021

Abstract: *Poetics, according to Roman Jakobson, answers the big question of what makes a verbal message a work of art. In other words, it examines the way in which a writer or an author works or updates the language, common good of everyone, to achieve a work of art. This is why, in the text he is analyzing, the poetician invests himself exclusively in the quest for processes and means of all kinds that create his poeticity. These processes and means, which structuralist theories have helped to formalize through the levels of syntactic, semantic and rhetorical analysis, are those which concern, among others, lexicon, sound, figures of speech, rhythm, versification, of the enunciation, of the actantial system, of the genre and its categories and of the scriptovisual area. In the literary text, the aestheticization processes work by interaction to produce poeticity but also and above all meaning. Both in school and academic curricula and in scientific analyzes, as Jakobson had hoped, we have become accustomed to taking the process as a unique character. But, in this propensity to study the process and the parameters of poetic aestheticization which condition them, there is one of these parameters which seems to be left behind while it is, like rhythm, consubstantial with discourse. whatever it is, and which determines the pragmaenunciative or communicative function of the literary text. It is the speed of language which, unfortunately, is little considered or even neglected by readers, no doubt out of ignorance or because of its complexity or even because of its very high relativity. It is this aesthetic parameter of verbal creation, which at first glance seems evanescent, that we have decided, for our part, to question in the poetic text, precisely in the poetry of an African writer considered by the critics as a hermetic author and therefore difficult to access, namely Tchicaya U Tam'si. To achieve this, we decided to ask ourselves questions, those which seem necessary when we are faced with texts like those of the African Poet U Tam'si, texts which do not easily reveal their*

Corresponding author : Gounougo Aboubakar

meaning. We asked ourselves the questions of knowing what are the scriptural markers of speed, how they determine both verbal creation and its reception by critical reading and how, despite the discursive individuation in which it participates, speed remains a criterion of success of the pragmaenunciation. These questions are all the more essential since studying the phenomenon of the speed of speech means seeking to understand the internal relationship of a speaker to his speech, that is to say his personal way of saying who, itself is constrained by the choice of the speaking time or the duration necessary for enunciative efficiency. From the point of view of the parameter of the speed of language, we observe that the time and duration of speaking in U Tam'si is an internal quality, as Gerard Dessons clearly defines it. The poet does not speak like everyone else and, therefore, his speech cannot be received like any other speech and in fact immediately understood by everyone. The speech of the African poet is fundamentally individual because the speed of his saying tightens the meaning of what is said, the decoding of which remains relatively painful or even uncertain for the reader. The interest that we had in approaching the question of speed in the speech of the poet U Tam'si is that this question situates our contribution as prolegomena to the study of the phenomenon of speed which reconciles the poles of creation and of the reception of literary discourse by giving them an equal importance in the particular exchange which binds them, that is to say the literary exchange. For having chosen the poetic approach to analyze speed in language, our gain was twofold: We were able to technically analyze the scriptural markers of speed, which contribute to the poetry of the poetry of the African poet, and also, we have been able to assess the success of the enunciative pragmatics of said poetry as it produces meaning intended to provoke in drives active responsiveness. There is no doubt that the poetic analysis of speed in the poetry of Tchicaya U Tam'si not only highlighted the literary aesthetics of this poetry but also the success of its function of communication because, despite of their fundamentally individuate character, the poems of the corpus studied respect the conversational maxims of quantity, quality, relation and discursive modality. Ultimately, our contribution is likely to encourage other researchers to take an interest in the speed of language and to approach it in other corpora, by means of other scriptural markers so that we manage to formalize and integrate into our reflexes as poetics and literary analysts take into account this aesthetic parameter of verbal creation.

Keywords: Speed of language - Tchicaya U Tam's Poetry - poetic corpus - Aesthetics of speed - reception of the text of the highest degree of discursive individuation - duration of a writing.

Résumé : La vitesse du langage est un paramètre d'esthétisation poétique essentiel au même titre que toutes les autres ressources langagières sur lesquelles peuvent s'appuyer les analystes pour interroger la poéticité ou la littérarité des textes littéraires. Et pourtant, elle est très peu considérée voire négligée par les lecteurs, du fait de sa complexité mais également du fait de sa très grande relativité. Étudier le phénomène de la vitesse du discours, c'est chercher à comprendre le rapport interne d'un locuteur à son discours, c'est-à-dire sa manière personnelle de dire qui, elle-même est contrainte par le choix du temps du dire ou de la durée nécessaire à l'efficacité énonciative. À toute vitesse de création discursive, lente ou rapide, correspond corrélativement tout un projet esthétique qu'une certaine réception doit décoder au moyen de divers marqueurs internes, décodage soumis à une durée, longue ou brève, pour atteindre à la signifiante. Ainsi, pour appréhender ces marqueurs de la vitesse, la poétique, en tant qu'elle embrasse tous les paramètres d'esthétisation qui transforment le message verbal en œuvre d'art, reste, de ce point de vue, l'approche idéale pour analyser et interpréter les corpus littéraires, mieux, les corpus poétiques qui, eux, possèdent une énonciation plus resserrée.

Mots clés : Vitesse du langage - poéticité - réception - locuteur - discours – signifiante.

1. Introduction

La vitesse discursive est un paramètre de poétique effleuré par les analystes littéraires sous plusieurs angles, disons, sous divers concepts qui visent presque la même chose, mais dans des termes différents. Ainsi, on retrouve ce paramètre de poétique impliqué dans les concepts d'accélération, de brièveté, d'économie du langage, de brachylogie et de macrologie, de période, de rythme, de figure de construction et de sens, d'image poétique, de silence, d'hypotaxe et de parataxe, etc. La vitesse du langage est inhérente à tous ces faits de langage inhérents aux processus de production et de quête du

sens. Mais qu'on s'accorde sur un fait : la vitesse discursive est différente de la vitesse physique définie comme étant « un rapport entre une temporalité et une dimension »¹.

La vitesse que nous aborderons ici, dans le cadre modeste de cette réflexion est, toujours selon Dessons, un rapport interne au discours. Il s'agit d'un paramètre de poésie subjective en ce sens que d'un locuteur à un autre, d'un auteur à un autre, la vitesse du langage peut s'élaborer et s'appréhender différemment. En cela, elle n'est rien d'autre qu'« une signification-sujet, produite par l'instanciation d'un discours »². Et c'est cette relativité non négligeable du phénomène qui place le créateur (l'écrivain, par exemple) et le créateur (l'analyste littéraire, par exemple) devant une véritable aporie dont le surmontement ou non implique corrélativement la réussite ou l'échec du sens d'un discours donné. Cela dit, en quoi un discours est-il lent ou rapide, bref ou long, condensé ou diffus, fermé ou ouvert, discontinu ou continu, furtif ou interminable ? Quels sont les marqueurs de la vitesse discursive et en quoi influence-t-elle la réception d'une parole donnée comme celle de Tchicaya U Tam'si que nous convoquons pour les besoins de notre analyse ?

Comme hypothèse de travail, on dira que c'est à chaque parole, discours ou texte de construire sa vitesse personnelle, sa lenteur ou sa rapidité qui dès lors se définit en termes de débit, de durée ou de temps mis ou utilisé par la parole pour se construire, pour agir sur les autres ou pour « faire », comme le dit Austin³ ou encore pour faire faire, c'est-à-dire pour pousser le récepteur à l'action.

La vitesse du langage implique le temps de l'énonciation et de de l'énoncé mais également de la réception. Celui qui parle ou écrit le fait à un rythme donné, lent ou rapide, fugace ou continu, frénétique ou maîtrisé, et cela, avec la pleine conscience de ce qu'il lui faut atteindre à une certaine efficacité énonciative dans son rapport à un allocataire. Une efficacité énonciative ou littéraire dont le traçage a rarement pris en compte chez les uns et les autres le rendement linguistique, stylistique, poétique et même physiologique du facteur de la vitesse. Parmi les écrivains-poètes africains francophones dont la puissance de création littéraire est incontestable, figure Tchicaya U Tam'si dont l'engagement et le militantisme socio-esthétiques sont des marques déposées.

Si on ne peut se passer raisonnablement de l'interrogation des structures et ressources langagières qu'offrent les textes du poète pour les décoder en vue de livrer leurs sens cachés, il reste que la vitesse prise en compte dans le processus herméneutique desdits textes peut s'avérer rentable. Ce qui explique que nous décidions de comprendre comment ce paramètre de poésie, dans le contexte de la création littéraire, est essentiel pour la constitution et le déploiement de la parole u tam'sienne. Celle-ci est forte et possède une puissance évocatoire considérable parce que le poète sait s'approprier le temps de son dire pour laisser un autre temps ou d'autres temps à la réception à qui incombe en réalité la responsabilité de la sémantisation dudit dire.

Pour appréhender les ressources ou les moyens langagiers convoqués par U Tam 'si pour construire sa vitesse, c'est-à-dire le temps de son énonciation (et de son énoncé), la

¹ Gérard Dessons, *La voix juste : essai sur le bref*, Paris, Éditions Manucius, 2015, p.79.

² *Ibid.*, p.89.

³ En référence au titre programmatique de son petit livre de pragmatique et de philosophie du langage intitulé *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1991.

poétique, en rapport d'intrication avec la stylistique, et l'esthétique de la réception nous semblent les voies indiquées pour interroger les subtilités langagières de la création esthétique du poète. Comme disposition pour conduire notre analyse, nous partirons de l'approche conceptuelle de la durée qui est au cœur du paramètre de la vitesse pour ensuite nous attaquer aux ressources langagières du « dire » et du « dit » qui constituent la forme du contenu de ce paramètre d'esthétique contribuant à l'expression littéraire de U T'am'si.

2. Autour des concepts impliqués de la vitesse langagière et de la durée

Nous convenons avec Dessons que la vitesse langagière se distingue de la vitesse physique en tant que celle-ci est un rapport externe entre une dimension et une temporalité. Par exemple, le panneau de signalisation « 60 km/h » indique une vitesse contraignante en agglomération. La dimension ou la distance réglementaire, selon le panneau, est « 60km » tandis que le temps est indiqué numériquement par « h (1h) ». Le rapport externe entre espace et temps est donc ici physique.

Dans le langage, le rapport impliqué par la vitesse est personnel voire subjectif. Chaque locuteur possède sa vitesse de parole qui peut être lente, moyenne ou accélérée et les canaux de transmission, à savoir entre autres, la voix vive et l'écriture se trouvent logiquement affectés par la vitesse de la parole choisie. Pour ce qui est du discours littéraire écrit, précisément poétique, comme pour le discours oral aussi, la recherche de l'efficacité est un enjeu important. On parle pour signifier, pour dire quelque chose pour laquelle on espère une bonne réception. Il est donc impératif de savoir prendre la parole, de savoir la produire pour lui conférer la force illocutoire et perlocutoire nécessaire à la coopération dialogique.

Dans l'interaction verbale ou dans la communication littéraire, la gestion du temps de l'énonciation et de l'énoncé est un critère décisif. Ce temps se décline ici en termes de débit ou de durée du dire mais également du dit. Pour signifier ou pour communiquer avec autrui, chaque locuteur choisit la vitesse idéale susceptible de favoriser la réussite de la signification, ce que Dessons, nous l'avons dit, désigne par le concept de signification-sujet. Ainsi, parce que la vitesse est un processus sémantique, alors elle sous-entend chez le locuteur, mieux chez l'écrivain, un choix personnel de ce processus de signifier. Et c'est pourquoi, l'attention de l'analyste doit être ferme pour ne pas se laisser prendre au piège de la dimension physique du discours, c'est-à-dire son volume. Il lui faut ne pas décréter systématiquement la vitesse d'un discours par le simple regard de son aire scriptovisuelle ou de son volume.

En clair, contrairement à la vitesse physique pour laquelle, systématiquement, 200 km/h est une vitesse plus grande et plus rapide que 60km/h, dans le discours oral ou écrit, la longueur ou le volume ou la quantité des pages ne décline pas systématiquement sa vitesse. Écoutons à ce propos Dessons qui nous autorise à aller dans le sens qui est ici le nôtre : « D'un point de vue énonciatif, le bref, de fait, a peu à voir avec une économie de moyens, au sens linguistique du terme »⁴. Si, comme le dit Dessons, le bref ne signifie pas absolument économie de langage, alors il serait imprudent de réduire la longueur ou le volume d'un discours à une vitesse donnée.

⁴ Gérard Dessons, *La voix juste : essai sur le bref*, Op.cit., p.90.

De ce point de vue, il est indubitable, par exemple, qu'un discours de cinq pages, très accessible sémantiquement, fortement dénoté ou abonné au « degré zéro d'expressivité » soit plus rapide qu'un autre de dix lignes, fermé, hermétique, fortement connoté ou truffé d'abscondités. En réalité, le discours de dix lignes est le plus long parce qu'étant le plus individué, c'est-à-dire celui qui brouille l'accès à « ce qui est dit et du comment c'est dit »⁵. Le piège est donc ici de se fier à l'aspect externe de la parole (sa quantité) qu'à son aspect interne (sa qualité). C'est dire alors que le discours le plus rapide est celui de cinq pages qui livre le plus rapidement possible son sens et les moyens langagiers qui permettent d'exprimer celui-ci.

D'un point de vue de la réception, prioritairement, il est clair que ce discours de cinq pages est celui dont le temps de lecture est insignifiant, donc est le plus rapide. À rebours, celui de dix lignes, exige un temps long de lecture si, bien entendu, nous nous accordons avec Jean Starobinski⁶ sur la définition de la lecture critique (qui s'oppose à la lecture naïve) en tant que celle-ci « produit une nouvelle œuvre soit en percevant différemment le texte reçu, soit en le doublant d'un commentaire, soit enfin en le récrivant de fond en comble ». Alors, face à ces deux discours de volumes différents, l'analyste va relever, comme Dessons, que « dire plus vite plus de choses n'est pas exactement dire plus de choses en peu de mots »⁷.

La question de la vitesse du langage est d'autant plus complexe que lorsqu'elle est placée sur le terrain de la création littéraire, précisément la poésie. Voilà un genre littéraire reconnu pour être très singulier du fait de sa parole qui ne se construit, ne se déploie ni ne signifie pas comme les autres. Préoccupée par la forme de son dire ou par la recherche de l'esthétique, elle reste néanmoins tenue par la quête du sens et de sa révélation.

Qu'elle se déploie sous une forme classique ou libre voire moderne, la lecture de la poésie n'est pas toujours donnée car l'herméneutique de ce qu'elle dit et du comment c'est dit se révèle comme une véritable gageure. Les moyens déployés par le poète pour signifier sont ceux du « temp-écriture d'un sujet »⁸, c'est-à-dire la durée d'une écriture qui, dans son corps lexical, individue le sujet. Et c'est à ce niveau que l'analyste peut interroger la vitesse du discours en tant que processus sémantique, tout en gardant à l'esprit qu'il lui faut surmonter le paradoxe de ce genre discursif dont la force « réside dans l'invention d'un mode de dire qui prenne les modes traditionnels par le travers »⁹ et qui ne s'exclut pas des modes de signifier le monde.

Ainsi, comment faire pour ne pas que le mode de dire poétique ne tombe sous le coup de l'obscurité ou de l'abstrusion au risque de d'alourdir et de ralentir le temps ou la durée de la lecture critique ? En d'autres termes, et pour paraphraser Dessons, comment le poète doit-il parler ou écrire pour ne pas que sa vitesse, c'est-à-dire son individuation langagière ne le sorte pas hors du sillon tracé par la collectivité, le sillon symbolisant ici l'obligation faite à tout locuteur de se faire comprendre par ses interlocuteurs afin que toute énonciation soit un véritable moment de communion et de partage d'expériences.

⁵ *Ibid.*, p.91.

⁶ Dans sa préface au livre de Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p.19.

⁷ Gérard Dessons, *Loc.cit.*, p.89.

⁸ *Id.*

⁹ *Ibid.*, 92.

Cela dit, face à la vitesse et à la temporalité qui la fonde, les questions sont fondamentales, qui portent avant tout sur la manière de dire du poète, c'est-à-dire le mouvement interne ou personnel qui sous-tend son dire voire le rythme qu'il imprime à son énonciation qui, au bout du compte, oblige une vitesse de réception du dit ou de l'énoncé. Sur cette base, entre le discours dit bref et le discours étendu, lequel est le plus rapide, lequel est le plus accessible ou le plus compréhensible ?

Dans quelle logique, brachylogique ou macrologique, le discours est-il le mieux individué et donc le plus rapide ? Et si le discours qui s'inscrit dans une logique de globalité ou de vision monistique était plus rapide dans le dire mais plus lent dans la réception du dit ? Ensuite, l'on est en droit de s'interroger sur le rapport entre hermétisme et vitesse de l'énonciation et de l'énoncé en ce sens que si la vitesse d'émission est personnelle, il est aussi vrai que la vitesse de la réception en tant que celle-ci déconstruit le signifiant du discours pour construire son signifié en vue de révéler son référent, est aussi une instance subjective.

Ainsi, si la parole brève se révèle rapide, n'est-ce pas que sa forme condensée ou ramassée ne souffre d'aucune obscurité qui fige sa lecture, et qu'au contraire, si elle est lente, si elle ne passe pas vite chez le récepteur, c'est parce que sa brièveté est fermée et indéchiffrable ? De même, le discours épars ne peut-il pas être lent ou rapide selon que l'individuation ou le sujet qui s'y exprime est plus ou moins personnel ou individuel ?

Comme on le constate, la poétique de la vitesse dans laquelle la durée ou le débit nécessaire pour projeter le principe d'équivalence de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique¹⁰ est une voie intéressante pour mettre face-à-face créateurs et lecteurs, pour comprendre ce que les premiers disent aux seconds et comment ces derniers reçoivent leurs énoncés. On le devine aisément alors, la vitesse de sa poésie nous met ici face à Tchicaya U Tam'si.

3. Émission et réception : la même vitesse pour la réussite du sens ?

De l'avis de bon nombre de critiques, la poésie de Tchicaya U Tam'si n'est pas à la portée du premier lecteur venu. Il est vrai qu'en général le genre poétique se caractérise pas des discours fortement affectifs ou connotés voire autocentrés et donc très individué, mais il n'en demeure pas moins vrai qu'il peut atteindre souvent des sommets d'obscurité inégalés chez certains artistes parmi lesquels on peut compter, en Afrique noire francophone des après négritude « débout », avec l'auteur, entre autres, des compilations poétiques : *Le mauvais sang suivi de Feu de brousse et à triche-cœur* (1970) et *Arc musical* précédé d'*Épitomé* (1970).

Le trait dominant de ces poèmes de U Tam'si est qu'ils révèlent une écriture totale qui réconcilie les plans de la forme et du contenu¹¹, c'est-à-dire une littérature avancée pour dire une idéologie militante. Et la grande question à laquelle nous devons répondre pour donner corps à ce deuxième point de notre analyse est celle de savoir comment dans la poésie u tamsienne, qui révèle visiblement une substance et une forme de l'expression

¹⁰ Il s'agit du processus, selon les termes de Jakobson, de production de la parole et surtout de la fonction poétique à laquelle atteignent certains discours.

¹¹ Nous appréhendons ces deux plans de l'expression et du contenu dans le même sens que Georges Molinié dans les premières pages de son ouvrage *Sémiostylistique - L'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998, p.11-12 en tant qu'ils se déclinent, chacun, en substance et en forme.

poussées à l'extrême, le poète parvient-il à sauvegarder la substance et l'expression du contenu, c'est-à-dire à maintenir le dialogue avec ses lecteurs qui, parce qu'ils le comprennent, malgré tout, le rangent dans le collège des poètes militants très engagés. Et en guise de réponse, nous commencerons par dire que le poète congolais s'est bien engagé à ne sacrifier aucun des plans du discours au profit de l'autre.

Dans la quête de la forme (qui est le critère de réussite nécessaire de toute poésie) et du sens (qui le lie la personne du poète à la collectivité), U Tam'si ne fait pas dans l'à-peu-près. Il a réussi à donner au lecteur non seulement sa part de plaisir du texte, quand celui-ci croit le suivre et le comprendre mais également sa part de passions, au sens étymologique de souffrances, quand, le lecteur se perd dans le dédale de ces formes poétiques bétonnées ou trop affectives qui ne résonnent que pour sa seule personne et non comme des connotations partagées qui fondent, selon Georges Mounin, la culture d'une époque donnée¹².

D'abord, cette part de plaisir qui lie l'émission et la réception dans le même pacte scripturaire. Le poète a imprimé une vitesse à son discours en l'impliquant dans l'écriture comme un facteur favorable à l'intercompréhension avec ses lecteurs. Le temps de son dire charrie un ensemble de paramètres ou de procédés de poétiques qui aident le lecteur à lire vite et à vite appréhender l'objet du message du poète. Parmi ces paramètres de poétique qui facilitent le temps de la critique, nous avons, entre autres, la thématique, le temps du récit, la forme et le genre poétiques, la syntagmation, le symbolisme. Considérons l'extrait suivant pour comprendre comment le temps de l'artiste devient celui de la réception :

LE MAL

Ils ont craché sur moi, j'étais encore enfant,
 Bras croisés, tête douce, inclinée, bonne, atone.
 Pour mon ventre charnu, mon œil criait : aumône !
 J'étais enfant dans mon cœur il y avait du sang.

Dans mes mains d'enfant public il y avait le temps,
 La nuit, ma voix, au ciel, faisait les astres jaunes ;
 J'enfermais mon chant cru dans le fût d'un cyclone,
 Je peignais des signes bleus sur les talismans.

Ils ont craché sur moi pour bénir l'inceste ;
 ma terre a jailli d'or et gangrené le reste
 ils ont rampé plus bas, ils ont brisé les veines,

Et l'or sur mon sang faisait comme une éraillure
 de fruit battu fange où tout volait en cassures...
 j'étais enfant couché sur un lit de verveine. (*Le mauvais sang*, p.31)

¹² Georges Mounin, *Clefs pour la linguistique*, Paris, Seghers, 1971, p.164.

Dans le discours fermé de Tchicaya U Tam'si, ce poème illustre tous les autres du même genre, qui n'y sont d'ailleurs pas trop nombreux, et qui renferment des paramètres de poésie qui sont autant de clés pour débloquent le verrou du portail en vue de faire entrer le lecteur dans la cour de la signification. Ces paramètres sont ceux qui favorisent ce que Starobinski, dans sa préface au livre de Jauss, appelle « horizon transsubjectif de compréhension qui conditionne l'effet (Wirkung) du texte »¹³ ou « horizon antécédent »¹⁴ avec une pleine conscience de ce que le concept d'horizon a été émis par Husserl pour définir l'expérience temporelle. Il s'agit ici de la thématique, de la forme du poème, du lexique. Pierre Brunel nous apprend que « le titre est mieux qu'un signal ; il est un signe sous lequel le livre ou le texte est placé »¹⁵.

Ainsi, le titre du poème de U Tam'si « Le mal » lance rapidement la quête au sens parce qu'il fait partie de l'expérience non seulement socio-culturelle du lecteur (le mal est l'une des réalités de l'axiologie ou de l'éthique à laquelle l'homme est confronté durant toute sa vie à travers, par exemple, la dialectique du bien et du mal) mais également esthétique (Avant et après ce poème de U Tam'si, on ne peut compter le nombre d'écrivains ou d'artistes qui a représenté ou poétisé le mal sous ses multiples facettes). Et d'ailleurs, la vitesse d'interprétation ou d'« élucidation du signe »¹⁶ de ce poème se voit accélérer avec la prise en compte de la qualité du lexique qui fait écho direct à son titre.

Le champ lexical du mal qu'une petite attention du lecteur¹⁷ peut lui permettre de repérer est : « craché sur moi », « Bras croisés », « tête douce », inclinée », bonne, atone », « criait », « aumône », « sang », « cyclone », « inceste », « gangrené », « brisé », « éraillure », « fruit battu fange », « cassures ». Ces hyponymes, une fois repérés, renvoient nécessairement à un mal précis que l'horizon antécédent¹⁸ du lecteur autorise à identifier comme étant les méfaits de la colonisation. La présience du lecteur croise ici des lexèmes qui le confortent dans ce qui est en train de devenir une certitude, celle du militantisme du poète congolais.

Ce trait de caractère est plus prononcé chez le poète par son choix d'une forme poétique classique, à savoir le sonnet que ses pairs qui l'ont précédé n'ont pas retenu comme critère de réussite de leur esthétique. Écrire un sonnet comme le maître blanc dont on pourfend pourtant les agissements et dont on veut révoquer en doute les valeurs qu'il a imposées aux autres relève assurément d'un projet idéologique.

Soit le poète nargue le maître blanc, le tenant pour responsable de la souillure de son sang, de son « mauvais sang », soit il prend ses distances avec la vieille Négritude dont on dit qu'elle était « debout », soit, pour finir, U Tam'si a voulu montrer aux anciens

¹³ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p.15.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ Pierre Brunel, *Mytocritique-Théories et parcours*, Paris, PUF, 1992, p.82.

¹⁶ *Ibid.*, p.14.

¹⁷ On constatera dans notre présentation que nous parlons indistinctement du lecteur ordinaire ou encore lecteur naïf, qui, d'après Starobinski, ne goûte que le texte, et du lecteur critique dont l'interprétation réflexive garde en mémoire l'expérience plus directe qui la précède.

¹⁸ L'horizon antécédent, terme utilisé par Starobinski, désigne chez Jauss (1978, p.55) la « présience (*Vorwissen*) qui fait partie de l'expérience elle-même, sans laquelle la nouveauté dont nous prenons connaissance ne pourrait pas être objet d'expérience, et qui la rend, en quelque sorte, déchiffable dans le contexte de l'expérience déjà acquise ».

opresseurs et à leurs artistes modèles que le noir pouvait créer des formes aussi pures que celles dont certains vantaient le caractère élitiste.

Dans tous les cas, ce qui nous intéresse ici, c'est l'exemption faite par le poète au lecteur de ne pas se perdre dans certaines considérations génériques. Par la forme de son poème, il plante net le décor temporel de son dire qui révèle sans autre forme de procès son projet idéologique. Ainsi, le temps mis pour appréhender le sujet dans son écriture est limité, celui-ci conduisant rapidement le lecteur dans sa sémiose.

Un autre exemple de discours dans lequel l'énonciation du poète est elle-même la pédale de la vitesse du discours se trouve dans l'extrait suivant :

Tu restes immobile
Le Congo fend sa peine
Ah que tu es sale Christ d'être avec les bourgeois
Christ Christ de ma sainte Anne

Dis quel vin boirai-je
pour mentir à mon peuple
ma joie est trop voyante
ma tristesse est trop sale
pour être un feu de brousse (...) (*Épitomé*, p.63)

L'aspect discursif qui se donne à appréhender prestement par le lecteur est ici la dimension rythmique de l'extrait faite d'une alternance de rythmes unitaires, binaires et ternaires. Le lecteur lit vite et appréhende à la même vitesse le sens généré par le discours en ce sens qu'ici, les phrases possèdent toutes une syntaxe simple, même si on y compte par ailleurs un thème « Christ Christ de ma sainte Anne » et un rhème « ...es sale...d'être avec les bourgeois » qui se composent de syntagmes et de leurs compléments. Ici, visiblement la différence en tant que ce concept d'esthétique de la réception signifie chez Derrida la « temporisation [qui] nous ramène à cela que le sens, jamais, ne se donne d'un coup »¹⁹, en acceptant que celle-ci s'applique au présent extrait, ne contrarie pas le fait que le noyau sémantique ou hypogramme, pour reprendre ce terme de Riffaterre, soit accessible au lecteur, aussi naïf soit-il. Ce dernier observe bien que cet extrait d'U Tam'si est abonné à la poétique de la brièveté définie par la Nouvelle brachylogie comme étant la « manière de dire, donc en tant que qualité, et des formes dimensionnellement brèves donc en tant que quantification de la parole »²⁰.

Nous avons visiblement ici un exemple de parataxe qui, de par la simplicité de son lexique, des images utilisées et surtout de par les symboles, n'est nullement résistante à la compréhension et donc à la quête du sens. Dans l'énoncé de U Tam'si, il n'y a pas de « brouillage de la compréhension textuelle »²¹, et pour cause : il n'y a quasiment pas de concepts sophistiqués dans le stock lexical qui a permis de générer cet extrait de poème et

¹⁹ Anne Coignard, « Le livre et le temps de l'autre », in Alain Milon et Marc Perelman, *Les temps du livre*, Paris, Presses Universitaires de Nanterre, 2016, p.18.

²⁰ Mansour M'henni, *Le retour de Socrate*, Tunis, Brachylogia, 2015, p.9.

²¹ Nabila Bekhedidja, « L'écriture, un espace de jeux et d'enjeux dans «Terrasse à Rome» de Pascal Quignard et «Saison de pierres» d'Abdelkader Djemai », *Traductions et langues*, volume 9, N°1, 2010, p.88.

quand on interroge les figures de style qui sont présentes, il apparaît clairement qu'elles sont microstructurales et, de ce fait, facilement assimilables depuis leur environnement textuel immédiat. Nous avons, entre autres, la synecdoque totalisante « Le Congo fend sa peine », l'apostrophe prédicative « Ah que tu es sale Christ d'être avec les bourgeois » et la métaphore abstraite « ma tristesse est trop sale ».

En interaction avec ces marqueurs poétiques et concentrant sur eux toute la structure discursive, les mots-symboles « Congo » et « Christ » inaugurent deux isotopies contradictoires. Au premier de ces mots-symboles, le lecteur peut assujettir facilement les mots « peine », « peuple » et au second, dans le même geste rapide, les mots « bourgeois » et « sale ». Entre ces deux pôles, la masse laborieuse et la bourgeoisie chrétienne, se trouve écartelé le poète dont la thymie est évocatrice d'un être désabusé ayant pris conscience de sa condition médiocre. Comme on le note, cet extrait poétique de U Tam'si contient les leviers de sa vitesse personnelle, de son accélération, favorable à son appropriation prestée par le lecteur dont l'euphorie ne peut être que grande devant un discours sémantiquement ou symboliquement ouvert.

4. Enjeux de la vitesse dans la réception du texte de degré suprême de l'individuation discursive

Nous abordons ici et maintenant sans doute ce que Molinié désigne par le concept de littérarité singulière, c'est-à-dire, pour lui, « la manière individuelle de chaque production littéraire singulière »²². En abordant les choses sous cet angle, nous ne sommes pas en train de dire que les énoncés étudiés plus haut ne relèvent pas de la littérarité singulière de U Tam'si. Ce qu'il faut plutôt retenir du chapitre précédent est qu'il a tenté de faire la lumière sur deux énoncés représentatifs de tous ceux de la même nature et dans lesquels l'énonciation du poète va vite parce que construite autour de ressources langagières qui sont très proches de la lexicalisation.

Dans ce type d'énoncés, le lecteur note clairement que l'encodage discursif est peu individué avec pour conséquence immédiate de favoriser une réception certes plus rapide mais concluante, du point de vue de la quête de la signifiante. Ce qui ne semble pas le cas dans les énoncés que nous voulons à présent analyser. Il s'agit de tous ceux qui procèdent d'une énonciation fermée et cadencée formellement et qui, d'une certaine façon ou d'une autre, déjouent les plans de décodage discursif de la réception. Dit autrement, il s'agit, pour parler comme Anne Coignard, de tous ces poèmes, nombreux, qui reposent sur cette « stratégie de frustration fomentée par l'auteur, qui prévoit, donc, de livrer par avance son lecteur aux errances temporelles »²³.

Si nous évaluons ce problème de la non translucidité de la poésie à l'aune des théories de la traduction, il est clair que les propos de Kaddour Othmane disent la même chose que ceux de Coignard. Ces propos sont les suivants :

En effet, l'appropriation de la langue par les individus converge vers une sorte de singularité langagière ayant tendance à dresser des obstacles devant l'acte

²² Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception-sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993, p15.

²³ Anne Coignard, « Le livre et le temps de l'autre », *Op.cit.*, p.16.

de traduction. Une singularité rencontrée dans les genres littéraires en général et d'une manière plus récurrente dans la poésie. La littérature conçue comme l'art du verbe bifurque avec les autres types de texte au niveau de sa dimension esthétique et sa nature évocatrice qui souvent fait abstraction à la double articulation du langage et en recourant à des moyens d'expressions hors normes ce qui noie par définition tout acte de traduction dans une impossibilité que nous aimons qualifier de relative²⁴.

Ainsi, quand le poète donne l'impression de parler pour ne se faire comprendre que de lui-même, quand il personnalise à outrance son message au point de dérouter le lecteur et de se voir taxer par lui à juste titre d'auteur hermétique, il y a fort à parier que non seulement la lecture naïve ou passive, telle que la décrit Jauss, ne sert vraiment pas à grande chose mais qu'en plus le temps de la critique ou de la lecture interprétative, nécessaire en pareille situation peut s'avérer long et périlleux.

Dans certains de ses poèmes, U Tam'si semble ne pas penser à son récepteur. Sa propension à la littéarité extrême dans certaines de ses paroles semble guider résolument son choix des ressources langagières très personnelles au point qu'on ne peut nier qu'il relègue à un second niveau l'objectif de la coopération directe. On ne lit pas U Tam'si comme on lit les autres poètes, car lire ici, c'est d'abord reconnaître que l'artiste fige le temps de son énonciation, non pas parce qu'il refuse d'évoluer dans le processus de projection du principe d'équivalence de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique, c'est-à-dire la sélection des unités lexicales dans leurs paradigmes pour réaliser le phrasé et la syntagmation de son discours, mais parce qu'il a décidé d'individuer ou de singulariser sa création, c'est-à-dire de cloisonner volontairement la voie d'accès à ce qu'il dit et comment il le dit. Considérons l'extrait suivant :

Agonie

Il n'y a pas de meilleure clé des songes
Que mon nom chantait un oiseau
Dans une mare de sang
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 (...) (*À triche-cœur*, p.107)

Face à cet énoncé, il serait bon pour le lecteur de s'approprier ce conseil de Sidi Yacoub Aïcha, à savoir qu'il « doit troquer sa lecture amorphe à laquelle il est habitué avec une autre qui soit plus active »²⁵. C'est pourquoi, si l'on aborde cet extrait dans le

²⁴ Othmane, « Le culte de l'intraduisible », *Traductions et langues*, volume 6, N°1, 2007, p.52.

²⁵ Sidi Yacoub, « La voix de l'indicible dans *Enfance* de Nathalie Sarraute » *Traductions et langues*, volume 15, N°1, 2016, P.397.

même esprit actif que Gérard Dessons, nous commencerons par nous prononcer sur sa brièveté qui a beaucoup à voir ici avec l'économie de langage.

Cet extrait serait d'énonciation rapide parce qu'obscur. Et sur le phénomène de l'obscurité qui est un trait caractéristique fondamental de certaines poésies, en rapport avec la brièveté, quand celle-ci est trop personnelle, voilà ce que pense Dessons : « est perçu comme obscur ce qui ne relève pas d'une immédiate clarté de la raison. L'obscurité, alors, provient d'une cécité du lecteur qui retourne son impuissance en diagnostic d'une pathologie du langage »²⁶.

Pour le poéticien, l'obscurité est synonyme de vitesse. Ce que nous acceptons car nous ne doutons aucunement de ce que le poète qui parle ou écrit, sait obligatoirement ce qu'il dit, se comprend et sait où il va. Avant nous, Blanche-Noëlle Grunig avait perçu cette conscience de soi-même chez l'écrivain : « le locuteur s'entend lui-même. Il est remarquable aussi que le scripteur entend le plus souvent le reflet sonore de sa propre écriture lorsqu'il écrit ou lorsqu'il se relit »²⁷.

Ainsi, son écriture-sujet est sa vitesse personnelle et celle-ci est le sens connu de lui au moment où il parle ou écrit ou le sens auquel il veut atteindre. Son énonciation s'inscrit dans un temps qu'il est le premier à maîtriser. S'il en est ainsi, c'est parce que « l'artiste passe à l'analyse du soi et essaye de « comprendre, fixer et tuer » le monde logique verbal, d'exprimer le non-verbal avec des mots et l'extra-logique avec la logique »²⁸. En ce sens, on dira comme Dessons que U Tam'si va vite dans son discours dont la qualité littéraire, c'est-à-dire la littérarité est très singulière. Une vitesse qui visiblement l'expose à ce risque sur lequel Dessons fait la révélation suivante : « en allant trop vite – c'est-à-dire en étant excessivement singulier – on s'expose à une sortie de route, une sortie hors du sillon tracé collectivement »²⁹.

Le sillon tracé collectivement est le contrat de coopération que la collectivité attend de celui qui parle ou écrit qu'il le respecte pour ne pas se retrouver seul face à lui-même. Ici, le temps de création de U Tam'si se soustrait du temps collectif ou, du moins, il est très individué. U Tam'si est tombé ici dans le surréalisme pour avoir entendu et appliqué cette proposition programmatique de Reverdy rapportée par André Breton : « l'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique »³⁰.

Les images « clé des songes », « mon nom chantait un oiseau », « une mare de sang/Vêtue de blue-jeans », « la boue de ses yeux tristes » sont des métaphores surréalistes qui freinent l'enthousiasme du lecteur perdu dans l'énonciation du poète. Le temps du premier n'est plus celui du second et de ce point de vue le titre du texte « Agonie » n'est

²⁶ Gérard Dessons, *La voix juste : essai sur le bref*, Op.cit.,p.94.

²⁷ Blanche-Noëlle Grunig, *Le temps en linguistique du discours*, 2006, <https://www.cairn.info/regimes-semiotiques-de-latemporalite--9782130559078-page-83.htm>, p.83.

²⁸ Inna Merkoulouva, « La catégorie du « temps contracté » d'un point de vue sémiotique ». *Régimes sémiotiques de la temporalité*, 2006, <https://www.cairn.info/regimes-semiotiques-de-latemporalite--9782130559078-page-425.htm>, p.425.

²⁹ *Id.*

³⁰ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1979, p.31.

pas un signal encore moins un signe sous lequel le poème est placé, comme l'a proposé Brunel. Le lecteur ne peut que juste aligner sous ce titre des mots comme « mare de sang », « déchirée », « boue de ses yeux tristes », « lépreux », « lèpre » pour obtenir un champ lexical sombre qui orienterait sans plus de détails le lecteur vers l'évocation de la médiocrité d'une condition d'existence.

Le poète est rapide dans son dire et sa vitesse personnelle est la cause de la lenteur du lecteur. Ce dernier risque de ne jamais quitter le niveau de la lecture passive ou naïve pour la lecture critique où il va lui falloir identifier, analyser, décrire le rendement et interpréter les ressources langagières utilisées par le poète dont la tendance idéologique n'est pas un mystère pour son horizon antécédent avec lequel il vient à la rencontre du discours. Le court extrait qui suit s'inscrit dans ce même contexte de la parole « surlittérarisée », pour ne pas dire surréaliste ou métaphysique, figeant le temps du lecteur :

Le désert irrigue l'ombre
avec l'eau parfumée d'un bain funèbre
et chacun a la hantise d'être anonyme
à l'appel du deuil !
Où sont les trois pierres
de l'ancien foyer dans ce chaos ? (*Épitomé*, p.98)

Dans ce discours, il n'y a aucun doute que c'est seule l'expression dénotée « et chacun a la hantise d'être anonyme à l'appel du deuil ! » qui peut donner au lecteur de suivre le poète parce que le micro-contexte textuel aide facilement à la comprendre. Mais les choses ne vont pas aussi vite pour les deux propositions qui l'encadrent. Une interrogation des énoncés situés avant comme après ce discours n'aident pas systématiquement à le décoder. La métaphore complexe « le désert irrigue l'ombre avec l'eau parfumée d'un bain funèbre » est de type symbolique, ce qui explique toutes les valences contradictoires ou paradoxales qui configurent sa sémantique.

D'un point de vue sémique, le lecteur observera que le désert (+ sable, + sécheresse, + soleil, + soif, + mort) ne peut lexicalement parlant entretenir que des rapports morganatiques avec les mots aux sèmes différentiels « ombre » et « eau parfumée ». C'est seulement l'épithète « funèbre » qui sied sémantiquement au mot « désert ». Après, parce que « dans le texte littéraire le sens indirect, hétérogène et polysémique développe davantage de stratégies discursives »³¹, le lecteur devra interroger le rendement poético-stylistique de cette parole « grave et lourde de conséquences »³² pour en révéler le symbolisme qu'impliquent ces stratégies discursives.

À l'autre extrémité de notre extrait d'illustration, se trouve ce symbole fermé, implicite dont le degré de symbolisation est quasi anagogique : « Où sont les trois pierres / de l'ancien foyer dans ce chaos ? ». Le poète est allé très vite, couvrant son discours d'un épais manteau d'implicites et de non-dits voire d'une « préscience » que le récepteur doit

³¹ Bouayed, « La symbolique du voile dans Rêves de femmes une enfance au harem de Fatima Mernissi », *Traduction et Langues*, Volume 17, N° 1, 2018, p.30.

³² Cette formule est de Zadi Zaourou qui l'utilise pour traduire la puissance évocatoire et agissante de la parole symbolique, dans son ouvrage Césaire entre deux cultures, NEA, Abidjan-Dakar, 1978.

exhumer pour s'installer dans le dit du poète. Trois symboles sont dans la syntagmation : « trois pierres », « ancien foyer », « chaos ». De quelle réalité parle le poète ? L'interprétation est grandement ouverte et chaque lecteur pourra dire comme nous, s'il le veut, que le chaos est le symbole du désert africain, les trois pierres et le foyer symbolisent le support sur lequel l'homme fait cuire ses aliments dans cet espace hostile de sable. Une manière poétique de dire la condition humaine qui n'est pas, en tant que sens général, à la portée de nombreux lecteurs. Dans la réception de cet énoncé, comme dans celle de l'énoncé qui précède, le temps s'est arrêté pour les lecteurs, soumis au dictat de l'énonciation poétique.

5. Conclusion

Pour clore cette contribution consacrée au phénomène de la vitesse qui a été étudiée ici à travers un corpus de textes poétiques empruntés à Tchicaya U Tam'si, il convient de retenir que le poète est pris entre deux exigences certes contradictoires mais complémentaires : écrire une poésie, avec tout ce que cela comporte comme choix individuels pour faire de ses messages verbaux, des messages littéraires et en même temps rester citoyen du monde, ne pas se couper de ce monde en lui tenant des discours qu'il comprend.

L'analyse de l'esthéticité de la vitesse dans le discours poétique de U Tam'si a permis de comprendre comment ce dernier se laisse guider égoïstement par son désir de faire parler son sujet, au risque de ne pas se faire comprendre par les récepteurs dont l'horizon antécédent, par ailleurs, les dispose dans la communication littéraire à le considérer comme un artiste militant, idéologiquement engagé pour la cause de l'homme. La vitesse du discours de U Tam'si est fondamentalement si rapide, au sens de ce que sa parole est très personnelle, qu'avec lui, le lecteur naïf n'a aucune chance.

Le lecteur critique, lui non plus, n'est épargné par les affres imposées par le temps du décodage long et incertain. Il certes vrai qu'à certains endroits de sa parole poétique, le temps de l'énonciation, qu'il soit lent ou rapide, implante une vitesse relativement maîtrisée par le lecteur, mais il n'en demeure pas moins vrai aussi que le travail critique ou herméneutique de ce dernier, quand il s'investit dans la quête du sens caché du texte, se voit en grande partie obstruer par la singularité ou l'individuation du poète congolais.

À tout prendre, on dira que Tchicaya U Tam'si est un artiste original, authentique dont la vitesse discursive balance du côté de la spécification des ressources langagières au point que son dire est pour sa réception, certes une partie de plaisir, mais également un moment de souffrance quant à comment le suivre dans sa course. Partant de là, nous notons combien de fois l'étude de la vitesse comme paramètre plein d'esthétisation verbale révèle des formes mais également des contenus essentiels du discours. Et, parce que la vitesse discursive est inséparable du rythme, cœur vivant du discours, la poétique gagnerait à la théoriser et à la pratiquer davantage pour faire parler les textes littéraires.

Références

- [1] Bekhedidja, N. (2010). L'écriture, un espace de jeux et d'enjeux dans "Terrasse à Rome" de Pascal Quignard et "Saison de pierres" d'Abdelkader Djemai », *Traductions et langues* 9 (1), 83-93.
- [2] Bouayed, N. (2018). La symbolique du voile dans Rêves de femmes une enfance au harem de Fatima Mernissi, *Traduction et Langues* 17 (1), 29-42.
- [3] Breton, A. (1979). *Manifestes du surréalisme*. Paris : Société Nouvelle des Éditions Pauvert.
- [4] Brunel, P. (1992). *Mytocritique-Théories et parcours*. Paris: PUF.
- [5] Coignard, A. (2016). Le livre et le temps de l'autre. In Alain Milon et Marc Perelman (éd.), *Les temps du livre*. Paris : Presses Universitaires de Nanterre.
- [6] Dessons, G. (2015). *La voix juste : essai sur le bref*. Paris: Éditions Manucius.
- [7] Grunig, B-N. (2006). Le temps en linguistique du discours. In D. Bertrand & J. Fontanille (éd.). *Régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris : Presses Universitaires de France. 83- 90.
- [8] Jauss, H.R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.
- [9] M'henni, M. (2015). *Le retour de Socrate*. Tunis : Brachylogia.
- [10] Merkoulouva, I. (2006). La catégorie du « temps contracté » d'un point de vue sémiotique. *Régimes sémiotiques de la temporalité*. In D. Bertrand & J. Fontanille (éd.). *Régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris : Presses Universitaires de France. 425- 443.
- [11] Molinié, G. (1998). *Sémiostylistique- L'effet de l'art*. Paris : Presses Universitaires de France.
- [12] Molinié, G. & Viala, A. (1993). *Approches de la réception-sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*. Paris : PUF.
- [13] Mounin, G. (1971). *Clefs pour la linguistique*. Paris: Seghers.
- [14] Othmane, K. (2007). Le culte de l'intraduisible. *Traductions et langues* 6 (1), 47-54.
- [15] Sidi-Yacoub, A. (2016). La voix de l'indicible dans Enfance de Nathalie Sarraute. *Traductions et langues* 15 (1), 386-398.
- [16] Zadi -Zaourou, B. (1978). *Césaire entre deux cultures*. Abidjan-Dakar: NEA.