



Ziglôbitha,
Revue des Arts, Linguistique,
Littérature & Civilisations

Université Peleforo Gon Coulibaly - Korhogo

Application de l'iboïsme littéraire au poème « le signe du mauvais sang » extrait de *LE MAUVAIS SANG DE TCHICAYA U TAM'SI*: théories et pratique modélisatrice

Konan Roger LANGUI

Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

klangui@yahoo.com

Résumé : *L'iboïsme* littéraire est une critique de restauration des fondements et de l'éthique littéraire. En s'appliquant à l'œuvre de Tchicaya U Tam'si, un poète négro-africain considéré par la critique comme le chef de file de « la seconde génération » de poètes négro-africains, cette méthode vise à montrer comment le discours poétique peut être reconfiguré d'un courant à l'autre, d'une époque à l'autre voire d'un territoire à l'autre, tout en maintenant son justificatif identitaire en tant que création de spécificité. Cela, en raison des facteurs esthétiques, éthiques et expressifs de l'œuvre. Le rapport de cette poésie à l'univers civilisationnel ainsi conféré à l'œuvre, n'est pas à négliger d'autant plus qu'il ouvre la voie à la compréhension de la conception littéraire sur ses bases fondamentales. Ainsi, la lecture ibotique de cette rupture initiée à partir de Tchicaya, permettra de mieux apprécier ce poème au regard de ses sources fondamentales, et partant, d'apprécier sereinement son expressivité à partir de ses fondements littéraires.

Mots-clés : iboïsme ; fondements ; éthique ; littéraire ; méthode.

Application of literary iboism to the poem « le signe du mauvais sang » from *LE MAUVAIS SANG* de TCHICAYA U TAM'SI: theories and modelling practice

Abstract : Literary iboism is a critique of the restoration of literary foundations and ethics. Applying to the work of Tchicaya U Tam'si, a negro-african poet regarded by critics as the leader of the "second generation" of Negro-African poets, this method aims to show how poetic discourse can be reconfigured from one current to another, from one time to another or even from one territory to another, while maintaining its identity justification as a creation of specificity. This is because of the aesthetic, ethical and expressive factors of the Negro-African work. The relationship of this poetry to the civilizational universe thus conferred on the work, is not to be neglected all the more since it opens the way to his understanding of the literary conception on its fundamental bases. Thus the ibotic reading of this rupture initiated from Tchicaya will make it possible to better appreciate this poem in view of its fundamental sources, and thus, to serenely appreciate its expressiveness.

Keywords: iboism; fundamentals; ethics; literary; method.

Introduction

L'iboïsme littéraire est une critique que nous proposons en vue de décrypter efficacement l'œuvre d'art, et particulièrement littéraire, en considérant sa valeur éthique (VEO). Cette critique, au plan lexical, est formée du radical *ibo*, en langue¹ baoulé (Côte d'Ivoire), qui renvoie au justificatif existentielle d'une situation, d'une action ou d'un fait d'art donné. Le suffixe en *-isme*, est quant à lui dérivé du latin *ismus* puis du grec *ismos* qui vise à former une doctrine, un dogme, une idéologie, voire une théorie scientifique ou religieuse. Cette critique permet indirectement de régler le problème de l'usage littéraire des langues non maternelles² auquel sont confrontées nombre de formes littéraires ; notamment négro-africaines mais aussi parfois dans le même univers littéraire, afin de répondre au plan diachronique, aux variations historiques voire idéologico-esthétiques. Ce faisant, en posant par induction la problématique des identités³ littéraires (IL) face à ce poème de Tchicaya, il est indéniable qu'il a toujours été incongru de questionner une littérature en dehors de son cadre éthique d'expression. La poésie négro-africaine, qu'elle soit considérée comme francophone ou comme appartenant à une littérature-monde (Cf Timo Obergoeker, 2010), son univers conceptuel, mythico-sacrés comme sa vision du monde en général, revendique quelque chose de fondamental ; c'est-à-dire un ancrage dont l'œuvre ne peut se départir et face auquel, tout autre projet critique apparaîtrait transgressif. Aussi, cette critique permet-elle d'interroger au plan épistémique, le texte littéraire en considérant au-delà des classifications usuelles, son fond directeur ou N'dèbo. Dans ce poème de Tchicaya en lien avec le titre de l'œuvre (*Le mauvais sang*) d'où est extrait le texte à analyse, le poète semble situer le sens profond des schèmes qui structurent l'œuvre entière au sens existentiel du terme. Il s'agira pour ce faire, de rechercher dans ce texte de Tchicaya, les conditions de vérité (CDV)⁴ ouvrant sur un cadre éthique d'expressivité. C'est cet objectif qui fonde ici notre problématique et qui justifie par ailleurs, cette

¹ Cette composition lexicologique s'explique indirectement par le fait le chercheur négro-africain est annexé à deux univers linguistiques et culturels. Lun est occidental, l'autre négro-africain. Ainsi, quand on veut aborder la question de la critique africaine, qui s'exprime en langue française autant que les œuvres littéraires, quels justificatifs permettraient, de la considérer objectivement selon l'axe culturel ontologiquement négro-africain ?

² Par le fait, soit de la colonisation, soit d'un choix délibéré comme certains pays francophones européens non directement colonisés

³ L'identité littéraire conduit à rechercher les facteurs liés aux genres littéraires, aux courants politiques et idéologico-littéraire, à l'histoire ou à la civilisation littéraire en tant que praxis sociale.

⁴ Les sigles sont des éléments de représentation de données de repérage textuel. Ils permettent d'étudier les différentes inclinaisons de l'œuvre au plan linguistique, théorique et conceptuel

perspective de modélisation que nous organiserons en trois points : le fondement théorique, le repérage intratextuel de données et l'implication idéologique.

1. De la théorie à la matière dans « *Le signe du mauvais sang* ».

La théorie ibotique se fonde sur la recherche de l'autonomie expressive du texte littéraire à partir du repérage de ses formes fondamentales d'expression. La démarche consiste à repérer ce fond minimal explicatif de l'action littéraire qui doit pouvoir engager l'identité littéraire de l'œuvre (ILO) ou du texte, sur les principes culturels et éthiques⁵ impliqués par l'auteur. De là, il est à déduire la valeur éthique du texte ou de l'œuvre entière. Dans ce processus, l'identité culturelle de l'auteur (ICA), au nom de ses revendications idéologiques, voire civilisationnelles et esthétiques, donne un éclairage supplémentaire à la réception du texte littéraire. De là découlent les déductions suivantes en tant que composantes de la quête ibotique :

ICA (Identité Culturelle de l'Auteur)

ILO (Identité Littéraire de l'œuvre)

ILU (Identité Littéraire Usitée)

VEO (Valeur Ethique de l'œuvre)

EEO (Ethique expressive de l'œuvre)

LLM (Langue Littéraire Maternelle)

LLE (Langue Littéraire d'expression) ou IdLU (Identité linguistique usitée)

ThA (Thématiques abordées)

RS (Raison sociale)

On en déduit que si la clé de compréhension de l'œuvre passe nécessairement par les conditions de vérité (CDV) alors elles correspondent à des équations primaires qui peuvent se schématiser selon les facteurs suivants :

$N'dèbo = ICA + ThA + RS$

$CDV (1) = N'dèbo + ILO + ICA$ (Facteur idéologique, sémantico-culturel)

$CDV (2) = N'dèbo + ILU + LLE + ICA$ (Facteur esthétique)

Pour déduire,

ICA = Auteur post-négritudien d'origine congolaise. (Postures idéologiques, manifeste de courant. Croyances diverses).

Et ILO = Poème tiré d'une œuvre négro-africaine, d'écriture post-négritudienne.

⁵ La portée éthique de l'œuvre, c'est cette particularité qui empêche de la confondre avec une œuvre d'un autre univers littéraire.

VEO= Correspondances symboliques négro-africaines (Le signe du mauvais sang); portée totémique et superstitieuse des signes dans l'imaginaire négro-africain.

Ainsi VEO = EEO (Ethique Expressive de l'œuvre) +ICA+ILU

Alors ILU= VEO+ IdLU (Identité linguistique usitée : langue française)

Soit IdLU = LLE (Langue Littéraire d'Expression)

On peut en déduire que la critique ibotique considère que l'équation qui établit les conditions de vérité de toute approche efficiente de l'œuvre littéraire est la somme de l'identité littéraire de l'œuvre, de sa valeur éthique et de l'identité culturelle de l'auteur ; soit $CDV = ILO+VEO+ICA$.

Ici, le poème repose sur la valeur éthique exprimée par les choix du poète : donc, elle reste déductible de l'ICA. L'identité littéraire qui en découle est bien, en conséquence, l'identité de la culture négro-africaine dont le poème est l'expression ; cette situation existe même dans le cas d'un usage constant de la langue française.

En l'occurrence, il faut considérer que la notion d'identité culturelle de l'auteur est le classement littéraire voulu par le poète ou la communauté à laquelle il est traditionnellement associé (par les critiques en raison de sa nationalité, de sa culture ou de son idéologie). Ainsi, par ce principe, quand on parle "d'écrivains négro-africains", on classe automatiquement les œuvres d'un certain nombre d'auteurs dans des catégories littéraires spécifiques. Mais la difficulté dans cet espace négro-africain est qu'il faut distinguer diverses branches littéraires (francophone, anglophone, lusophone et swahili) face à la problématique des littératures nationales ; toute chose qui permet de classer Tchicaya U Tam'si dans un segment identifiable de la « littérature congolaise ».

Il en est ainsi parce que dans le principe, tout fait d'art en général et poétique en particulier est le résultat d'une inspiration intimiste mais explicable ou objectivable : le choix d'un sujet à traiter, d'une image poétique à conférer à une situation donnée, la symbolique de l'expression entre autres. Ici le sang et des signes supposés l'expliquer, ne sont jamais fortuits ou feints. Ils influencent à la fois la forme et le fond et sont liés à l'univers expressif que sont les contes, les mythes et les histoires personnelles ou communautaires, mais aussi aux circonstances diverses qui font qu'un texte est toujours référé à une communauté géographique ou linguistique donnée, indépendamment de la langue littéraire d'expression (LLE) ou du travail de créativité littéraire intrinsèque des auteurs.

En plus, dans une perspective purement diachronique, dans le même paysage littéraire, une œuvre peut avoir une identité spécifique comme dans le contexte français des genres (roman, théâtre ou poésie) ou être d'une époque littéraire différente (médiévale, renaissance, parnasse, classicisme, romantisme entre autres) voire à des périodes historiques différentes (les deux guerres, l'entre-deux-guerres, les indépendances politiques africaines entre autres). On

remarquera aussi que chaque cas situationnel définissant une identité spécifique, on ne confondra pas ces types littéraires entre eux. On les définira et les étudiera dans leurs contextes éthiques spécifiques.

Dans le contexte négro-africain, on classera cette littérature aussi bien en dehors des liens historiques que par les genres conventionnels (roman, théâtre ou de poésie) en raison de cette influence coloniale. Il n'empêche que la fusion avec l'oralité permet aujourd'hui de définir un cadre esthétique autonome à travers des structures esthétiques *sui generis*. Ainsi, on aura la littérature négritudienne, post-négritudienne, mais aussi des courants récents⁶ comme l'oralisme, le modernisme et l'indépendantisme⁷. Comment définir dès lors la valeur éthique du texte de Tchicaya ? Pour rappel, la théorie implique que la valeur éthique est la somme de l'identité littéraire de l'œuvre et de l'identité culturelle de l'auteur auxquelles s'ajoute l'expression éthique de l'œuvre à savoir : $VEO=ILU+ICA+EEO$ étant donné que $ILU=IdLU$ soit LLM/LLE . Autrement dit, $VEO=ILO+ICA+EEO$

La valeur éthique de l'œuvre (VEO) découle ainsi de l'évidence selon laquelle si un auteur français use des mêmes mots qu'un Négro-africain, il se trouverait, et c'est souvent le cas, qu'un profond clivage se développe entre leurs œuvres à partir de leurs références conceptuelles, symboliques ou techniques jusque dans la perception même de l'esthétique littéraire générale (au sens de la philosophie des arts et du discours). En clair, ce qui fait qu'une littérature peut être annexée à un groupe social donné, c'est, en plus de ces éléments, la nationalité de l'auteur, l'idéologie de l'auteur ou sa civilisation ; en somme, l'esthétique de l'art en question autant que le choix linguistique.

Ces dispositions peuvent être observées de façon objective dans le texte de Tchicaya, un poème isolé qui reprend les motivations de l'œuvre entière. Tchicaya n'est pas un négritudien. Il ne revendique pas les principes idéologiques de ce courant. Cette nuance se perçoit dans l'affirmation de certains principes idéologiques nouveaux. Il n'est pas non plus un auteur français autant que Césaire ne fut pas malgré certaines polémiques, un auteur français⁸. Il ne s'agit là que de simples indicateurs territoriaux. Mais un conditionnement en lien avec l'expressivité du discours est à déterminer.

C'est pourquoi, dans le cadre des littératures engagées et/ou militantes, l'auteur situe son œuvre généralement dans un champ référentiel précis en posant son idéologie comme une remise en cause de certains principes de pensées

⁶ La notion de culturalité décrit un champ conceptuel vague, qui serait un état de culture à l'intérieur d'une langue étrangère. Dans la pratique, il s'agit de la description d'un mécanisme d'assimilation.

⁷ Cf Konan Roger Langui. Postface à *Wandi Bla*, Abidjan : Editions Didiga 2014.

⁸

ou d'écriture. Si l'option de l'écriture peut rester confuse, c'est dans l'affirmation des idées et des convictions que la démarcation se fait vis-vis du contexte, ici la Négritude. Cependant, la contradiction est toujours flagrante entre les CDV (1) et (2) ; c'est-à-dire entre les conditions de vérités et leurs implications esthétiques.

Le discours de Tchicaya s'inscrit dans un cadre dynamique de la poésie négro-africaine avec des ruptures idéologiques et esthétiques manifestées à partir des relais de narration : usages réels ou suggestifs de sous genres de la tradition orale -cela peut être des contes, des proverbes, des mythes, des chantefables, une berceuse ou des formes d'images, de systèmes rhétoriques et d'échelle des valeurs, mais encore, de symboles suggestifs comme un instrument musical donné, une manière de se vêtir, des procédés culinaires ou un fait historique propre à un peuple en ce qu'il a pu d'une certaine manière influencer de façon distinctive son destin. Enfin, il y a surtout le style, l'imaginaire et les thématiques abordées, saisissables du point de vue esthétique. Il peut s'agir aussi des données culturelles, des facteurs impliquant les mœurs ou même le savoir-faire de façon générale : « *J'étais amant à folâtrer avec les libellules ; c'était mon passé...ma mère me mit une fleur de verveine sur ma prunelle brune.* » V5-7.

On remarque dans ce vers un phénomène de déconnection entre l'énoncé littéral et les préoccupations contextuelles. Ce qui donne libre cours à l'analyse ibotique. Les images du poète-amant de "libellules" ou de la fleur sur la "prunelle brune" évoquent sans le dire, les conséquences de la rencontre interculturelle Occident/Afrique.

Tout compte fait, l'analyste doit pouvoir les identifier et les justifier. Chez Tchicaya, il y a la poétique et l'imaginaire du sang dans l'énoncé "le mauvais sang" comme principe actif du poème. L'explication tentée à propos du signe comme une formule d'interprétation symbolique, tout comme la poétisation de faits sociaux ordinaires comme l'état d'ivresse, requiert de ramener le sens profond des images vers ce pôle de relecture de la damnation négro-africaine.

A partir de là, une somme d'informations non exigibles *a priori*, mais rendues nécessaires pour la maîtrise du contexte de lecture, serait la bienvenue. Ce sont des informations d'ordre historique, sociologique, anthropologique, mais aussi la religion, la philosophie, la psychanalyse entre autres qui influencent visiblement l'orientation de l'œuvre. De ce point de vue, savoir que le poète est Africain et Congolais est important. Connaître sa conception culturelle ou son rapport à la culture cible permettra aussi de lever les équivoques sur le jeu des interprétations dérivantes. C'est ce vaste champ d'information aussi bien culturelle que civilisationnelle qui va le guider potentiellement dans la construction paratextuelle, historique ou référentielle lorsqu'il est prouvé qu'il est l'énonciateur principal du discours ; c'est-à-dire le porteur du « je » narratif.

C'est de ce regard que l'on pourrait déduire le cadre éthique et les CDV entre la vision du monde intrinsèque de l'auteur telle qu'elle est objectivement

exprimée dans l'œuvre et tout frein à une interprétation efficiente. Cela nous donne en substance ceci :

CDV (1) = N'dèbo + ILO + ILU + ICA

CDV dans le texte = poésie post-négritudienne, engagement et postures d'émancipation ;

CDV (2) = ILU+LLE+VEO+ICA

CDV dans le texte = langue française, poétisée selon certaines formes de l'oralité négro-africaines.

L'identité littéraire de l'œuvre (ILO) se subdivise donc en identité littéraire usitée (ILU) et en identité culturelle de l'auteur (ICA) ; soit pour ce qui concerne le poème "le signe du mauvais sang" :

ILO = œuvre de civilisation négro-africaine ;

ILU = poésie négro-africaine d'inspiration orale francophone ;

ICA = auteur post-négritudien d'origine congolaise.

Ces indicateurs montrent les composantes de l'identité littéraire de l'œuvre telle qu'elles pourraient être appréhendées efficacement. C'est à partir de cette connaissance que peut s'établir le lien sémantique et même esthétique. Comment cela peut-il être démontré concrètement dans le poème « Le signe du mauvais sang » de Tchicaya ?

1. Repérage des données fondamentales du poème.

Le repérage des données fondamentales commence comme nous l'avons montré au point précédent, par l'identification du N'dèbo et des deux facteurs des conditions de vérité sur l'œuvre. D'abord sur le titre du poème long de 153 versets, le poète nous parle de "Signe du mauvais sang" ; *Le mauvais sang (op-cit)* est, pour rappel, le titre de l'œuvre d'où est extrait le texte concerné. L'importance de ce lien est que si l'œuvre parle de "mauvais sang", ce poème prétend en révéler les « signes ». C'est donc un travail de déduction sur la base de l'échelle des valeurs imprimées par le cadre éthique défini par l'auteur. Mais cette motivation semble aussi d'ordre spirituel selon la portée du sacré de l'univers référentiel ; à savoir, les croyances culturelles précises et une culture sociale propre.

Le signe est, en effet, une représentation ou la considération d'une chose comme renvoyant à une autre en vertu d'un lien naturel ou tacite, d'une alliance ou d'un transfert de sens ou de signification selon une échelle des valeurs donnée ; ce qui veut dire que l'interprétation d'un même signe peut varier d'une culture à l'autre, d'une langue à l'autre, d'une civilisation à l'autre. Cela veut aussi dire que si dans ce poème, le premier élément perceptible est le référentiel

« signe », c'est à partir de l'identification de cette première donnée fondamentale que nous pourrions établir les analogies et les connections subséquentes.

Dans le dispositif énonciatif et dans la logique syntagmatique, nous voyons s'établir un rapport de causalité : le "mauvais sang" dont il est question dans l'œuvre, est selon le poète, lié à une série de causes explicatives à déterminer dans le discours et dans le mouvement de ce texte. Ils sont de trois ordres : la malédiction du sang, l'influence des divinités sur les poètes ou les Africains en général et les fausses accusations.

Sur la malédiction du sang, le poète allie les raisons spirituelles et raciales (N'dèbo). Au plan spirituel, il considère qu'il y a une dimension sacrificielle dans l'essor de chaque civilisation. Au plan racial, il établit comme corollaire de cette situation dans le commerce des races, ceux qui acceptent de se sacrifier pour pouvoir en imposer aux autres. La réponse n'est cependant pas dans la violence ni par la cruauté, explique-t-il :

« J'ai beau être de Bronze il m'en souvient : tout juif est un régicide-né. Le Christ est un innocent et il faut que meurent les innocents mais moi je n'ose pas le suicide. Alors Golgotha c'est quoi ? je n'ai pas choisi d'être bâtard. Vint la cruauté la saveur aux lèvres. »⁹

L'autre question abordée reste l'influence des divinités africaines. Pour le poète, malgré l'influence probable des divinités africaines, il faut éviter d'être anachronique. Le poète ose-t-il une réhabilitation des divinités négro-africaine à l'instar des Négritudiens ? Tout porte à croire que non puisqu'il opte pour une ouverture sur la modernité ; ce qui n'est pas un frein à l'ouverture : « *Le destin des divinités anciennes en travers du mien est-ce raison de danser toujours à rebours la chanson ?* » V2/3. La question est symbolique et ne peut se percevoir valablement que grâce au N'dèbo. Pour le poète, les intellectuels doivent pouvoir sortir des accusations de faciles pour amorcer efficacement leur propre mutation : « *J'accuse les hommes de m'avoir trahi/J'accuse la nuit de m'avoir perdu* » V15.

Mais, comment un Négro-africain colonisé comme l'est Tchicaya U Tam'si, qui choisit de soulever une nouvelle préoccupation idéologique sur la littérature négro-africaine, se permettrait-il d'occulter les fondements culturels de base, les mœurs et blessures du passé et certaines doctrines civilisationnelles négro-africaines ? Le culte animiste ou sa validation dans l'esthétique littéraire pourrait porter pour ce faire, sur l'idolâtrie des croyances mytho-sacrées prises comme fond de renforcement de l'expressivité des « signes ».

⁹ Tchicaya U Tam'si. *Le mauvais sang*, Paris : L'Harmattan, 1978, p 45

Le sang, en effet, est soit pur soit impur ; cela relève d'un *establishment* culturel. Certains systèmes sociaux s'en servent pour opérer une classification hiérarchique. Le sang pur, désigne en général une certaine noblesse et donc, il peut renvoyer à l'identité d'une classe sociale supérieure aux autres ou être considéré comme moins purs à l'occasion. En clair, le poète perçoit indirectement les malheurs de l'Afrique comme l'émanation d'un sang souillé ; ce qui explique la malédiction de sang selon le poète. D'un point de vue religieux, certains le confirment. Dans la poétisation de la figure biblique de Rama Cham, de la Reine de Saba, Senghor lui-même semblait y souscrire.

Le "mauvais sang" exprime la malédiction, l'échec et l'humiliation de l'Afrique. Tchicaya entend expliquer la condition du Noir par un probable état de souillure originelle. On sait que la poésie de Tchicaya, notamment dans *Le mauvais sang*¹⁰, se positionne à rebours des principes négritudiens dans la façon de justifier les déboires négro-africains. Cependant, pour sortir des ornières du langage superstitieux, le discours critique prend ses marques dans les données lexicales et l'environnement épistémique.

En somme, aux thématiques qui donnaient cours à une poésie de restauration raciale, d'affirmation identitaire dans un ordre contradictoire à une certaine conception sur le Négro-africain, il oppose la tempérance et l'humilité à travers une poésie non pas naïve mais moins imprégnée du cadre historique : « *Les chacals se sont tus pour m'entendre chanter O terre hantée. Trois fois je t'exorcise. C'est moi- j'appelle folie, ce qui vient de l'homme* ». V 52

En théorie donc, avec la Négritude, il fallait opposer les grandes figures aux grands royaumes africains ; ce qui faisait dire à certains que la Négritude fut un "racisme anti-raciste". Dans la dynamique de la pensée tchicayadienne, cette considération soulève en ces termes une question essentielle : « *Je suis homme je suis nègre pourquoi cela prend-il le sens d'une déception ?* » V25. Il prône donc une poésie riche en images symboliques et quasi-totémique.

Ainsi, dans le fond de la pensée tchicayadienne, des erreurs et malédiction dans le parcours social des Négro-africains auraient favorisé un certain nombre de facteurs que d'autres peuples plus forts n'ont fait qu'exploiter.

La question est donc simple ; car parfois, se justifier sur sa race, sur ses origines sur sa civilisation dont le choix ne dépend pas nécessairement, du suivi de l'autre, pourrait prendre un caractère déceptif. A tout le moins d'un doute potentiel à l'origine d'une certaine autocensure identitaire ? Ainsi, de même que le Nobel Nigérian Wolé Soyinka considérait que "le tigre ne clame pas sa tigritude mais bondit sur sa proie"¹¹, de même, Tchicaya énonce : « *De mémoire*

¹⁰ Tchicaya U Tam'si. *Le mauvais sang*. Paris : l'Harmattan, 1978.

¹¹

d'homme l'orgueil fut vice j'en fais un Dieu pour vivre à la hauteur des hommes d'honnêtes fortunes » V 20.

En réalité, le "je" utilisé ici n'est que trompeur. Il ne renvoie pas à l'auteur mais à la Négritude ; pas au locuteur mais à la non-personne « il », c'est-à-dire celui dont on parle (le poète supposé de la Négritude). De là découle une esthétique d'expression dialogique (éthique expressive) pour exposer au plan rhétorique, une pensée à contredire. Là, il fustige la consécration de l'orgueil, vice cardinal comme principe idéologique chez les Négritudiens.

En effet, tant que la poésie négritudienne restera ainsi enfermée dans cette forme d'affirmation de soi, mais surtout, tant qu'elle demeurera un racisme conditionnel, elle restera toujours une poésie de cure d'orgueil dont Tchicaya voudrait bien se passer. Pour lui, il y a un mal à traiter, une malédiction dont il faut nécessairement guérir, car, il l'explique en insistant, ce qui arrive au Nègre est la conséquence effective d'un "mauvais sang", d'un sang souillé :

*« Je sentis mon sang allié sourdre des cadences
Rauques où bâillaient des crapauds pieux comme des amis
Très pur le destin d'un crapaud !
Un pays tout latérite, des cauchemars qui fendent le
crâne avec la hache des fièvres
J'accuse la lumière de m'avoir trahi.
J'accuse la nuit de m'avoir perdu ».* V8

Il est vrai, il n'y a pas à juger de la valeur des arguments présentés par le poète dans son texte. La souillure du sang est aussi par ricochet celle des mœurs. Il faut, pour cela, dans le but de justifier sa vision des choses, déduire le champ éthique dont relève la théorie de l'échelle des valeurs et la vision idéologique, l'occurrence pertinente ici. Pour cela, il faut considérer et interroger l'identité littéraire sous la double influence de l'auteur et des charges culturelles sollicitées (VEO) comme ayant conditionné au départ, l'identité littéraire usitée :

ILU=ICA+VEO

En application, cela donne : langue française, style oraliste, poète post-négritudien, œuvre impliquant les valeurs culturelles négro-africaines. Ainsi, qu'il accuse la « lumière » ou la « nuit », certaines thèses, scientifiques ou ethnologiques, peuvent ou non le confirmer, le véritable intérêt de l'auteur est de dévoiler le fond de sa pensée (son *N'dèbo*) selon la motivation du poème. Mais comment en fait-il une conception idéologique bien qu'il s'agisse d'une conception sociale et des préoccupations ordinaires ? En présentant ces données comme des « signes » justificatifs de la situation du Nègro-africain -ce qui aura incité à la naissance de l'œuvre dont le texte est tiré- nous quittons la perception objective classique des choses pour évaluer la vision de l'auteur à partir de son identité culturelle (ICA) et de l'influence qu'il exerce sur les fondements de

création dans ce poème ; ce faisant, il pose le N'dèbo comme le fondement d'un imaginaire négro-africain ?

N'dèbo (1) = ILO + ICA + ILU

Le N'dèbo dans ce poème de Tchicaya, répond à la question suivante : qu'est-ce qui a motivé (idée, choix esthétique) la création de cette œuvre (ou de ce texte) ? Il s'agit de situer la raison de l'engagement de la création de l'œuvre et au-delà, des choix esthétiques et thématiques opérés ; le pourquoi de la nature du discours. Après avoir alerté par le titre et une bonne partie des poèmes du recueil, il fallait donner quelques précisions sur les éléments justificatifs de sa pensée.

Dans les pratiques critiques négro-africaine, notamment avec les tribunaux traditionnels, toute affaire à traiter se saisit par le fond déclencheur ou instigateur que les baoulés appellent "n'dè bo" ou "sa bo". Aucune décision ne peut être valablement rendue sans que l'on ait efficacement perçu ce fond de l'affaire. La connaissance de ces fondements permet de savoir pourquoi l'auteur s'exprime de telle manière plutôt de telle autre ; pourquoi il choisit telle procédure rhétorique énonciative, telle thématique plutôt que telle autre ?

De façon concrète, le N'dèbo (1), comme expression des facteurs motivants, traduit la volonté de justifier les torts subis par la société négro-africaine aux yeux du poète. Pour le N'dèbo (2) portant sur l'esthétique générale, l'usage d'effets littéraires accompagnant la vision du poète comme l'ironie, la fable et l'histoire savamment rappelée, contribue à asseoir les assises du texte dans l'identité littéraire négro-africaine ; il est nourri par ce besoin d'analyse.

Ainsi, quand le poète parle de « pays latéritique », « cauchemardesques » qui « fendraient » les crânes comme la « hache des fièvres », il établit une causalité explicite du pays colonisé négro-africain d'aujourd'hui par rapport à ce qui devrait être ; d'où les entités contradictoires : lumière et nuit. La lune dit-il, pour l'avoir « trahi » et la lumière pour l'avoir « perdu ». Les « signes » ne trompent pas et sont ainsi présentés par les référents « **sol latéritique** », « **lumière** » et « **nuit** ». Il parle même du « **destin** » du crapaud.

L'association de ces éléments, contribue à la formation de l'identité littéraire à partir du N'dè bo, c'est-à-dire le fond motivant le poème. C'est ce modèle d'identité littéraire qui situe pour les textes, les choix imaginatifs comme ensemble de prétextes qui portent l'esthétique par des images, et surtout, le choix des repères et référents ainsi que leur interprétation plausible.

Schématiquement, le crapaud évoqué plus haut est un amphibien qui vit à la fois dans l'eau et sur terre. Le poète en fait un premier signe. La problématique de l'existentialisme nègre est donc évoquée aux confins de cette double culture : l'occidentalité et l'africanité. L'une ne niant pas l'autre, mais les deux ne s'exprimant pas de la même façon dans l'œuvre et dans la vie courante, car l'occidentalité n'est pas assumée par les auteurs négro-africains dans des

principes fondamentaux d'écriture bien que la problématique de la langue d'expression reste un facteur tout aussi important. Pour le poète, cette navigation intérieure que relève à juste titre *Peau noire, masque blanc*¹² de Frantz Fanon, théoricien de la psyché négro-africaine du colonisé, consiste à se justifier, à régler cette posture par rapport au regard de l'Autre. On le perçoit dans un discours volontairement contrasté comme dans ces deux stances : la première qui débute le poème est ainsi énoncée dans ces propos : « *Je suis le Bronze l'alliage du sang fort qui gicle quand souffle le vent des marées saillantes* » (V1) puis à la page suivante : « *J'ai beau être le Bronze il m'en souvient : tout Juif est un régicide-né le Christ est un innocent et il faut que meurent les innocents, mais moi je n'ose mon suicide. Alors Golgotha c'est quoi ? je n'ai pas choisi d'être bâtard. Vint le crapaud la saveur aux lèvres.*

La logique veut : il faut construire le monde...

Mais il eût fallu graver sur les pierres d'autres symboles et voir à tout prix dans le monde des regards qui fondent en larme

*J'aurais payé mon tribut
Splendeur ! » V27*

Il y a inutile une confrontation de vision, des définitions de l'identité négro-africaine dans la littérature négro-africaine francophone. Il est utopique pour Tchicaya de prôner une culture négro-africaine authentique dans un environnement de métissage culturel évident. Nous sommes visiblement dans la démonstration d'un face-à-face dû au passage d'un courant littéraire et idéologique à un autre ; toute chose qui ouvre un débat idéologique sur les fondements de la littérature négro-africaine qui engage la responsabilité culturelle, civilisationnelle et la liberté de création des auteurs comme expression d'une indépendance d'imagination.

La préoccupation de l'iboïsme littéraire est d'offrir dans ce contexte, le justificatif d'une telle confrontation et d'offrir ainsi, les éléments effectifs et contextuels de lecture, relatifs aux postures qui influencent le discours chacayadien.

Il reste donc à explorer d'autres indices. Le poète initie dans ce texte, une vision nouvelle. Il dénonce la bataille presque inutile de l'affirmation de soi au détriment d'un diagnostic fiable des conditions du Noir à l'épreuve de la réalité sociale. Il s'agit du N'dèbo comme implication des choix esthétiques. Analysons encore cela à travers ces vers où la dimension esthétique est rendue plus que perceptible :

¹² Frantz Fanon. *Peau noire masque blancs*. *Op-cit.*

« *Le vinbu me ramenait à cette autre certitude-ci il faut souffrir pour être un homme comme il faut et avoir hors les singeries des châteaux en Espagne -(l'Espagne est un faux pays)- Un homme comme il faut, c'est-à-dire un homme dément un homme au bas sens du mot homme -une « hache » aspirée deux « je t'aime » un nœud E muet abstrait le corollaire une arithmétique élémentaire...*

Les corbeaux comme les pies vénèrent les épouvantails. Ce sont disent-ils des idoles humaines ; nous nous sommes pour la légalité, le respect des cultures, des préséances ! Et ils ouvrent grandes leurs ailes et chantent des Te Deum en bas latin pies-corbeaux.. » p 47 (C'est nous qui soulignons)

Cette stance démarre par une antithèse : « *Le vin bu me ramenait à cette certitude-ci* ». D'ordinaire, le vin brouille en effet la claire perception des choses. Alors, comment peut-il se concevoir que c'est dans un état d'ébriété que le poète parvient lui, à la certitude ? Evidemment, c'est un choix esthétique qu'il opère, lequel influence naturellement le cadre sémantique. Dans l'univers populaire en effet, l'alcool corrompt la conscience. Il délie parfois les langues et l'homme ivre atteint comme une licence d'expression sur des sujets tabous qui le dispensent de représailles.

Le "n'dè bo", ici, c'est la conviction du poète que le Noir s'est lui-même compromis dans la situation de déconsidération qu'il vit. La poétisation de l'ivresse, le conduit donc au fond de sa pensée sans qu'il ne redoute les réactions. Il présente aussi sa solution, sa vision des choses par le fait littéraire. C'est ainsi le cas lorsqu'il représente symboliquement toute l'Europe par l'Espagne : « *il faut souffrir pour être un homme comme il faut et avoir les singeries des châteaux en Espagne-(l'Espagne est un faux pays) -* ». V 74

Dans cette synecdoque, le discours se révèle incisif. Le poète ne rejette pas comme Damas, l'assimilation comme il le fait dans son poème « *Blanchi* ». Il ne regrette pas du reste, ce fameux "blanchiment". Il recommande même d'"avoir les singeries des châteaux en Espagne". Sauf qu'il ajoute que l'Espagne est un "faux pays". En clair, c'est une sorte de mise en garde à ses compatriotes contre les mœurs européennes.

En dénonçant les faits d'une part, le poète donne en exemple, la question de la déculturation africaine et de la dénaturaion des valeurs culturelles en tant que troisième signe. Mais vu les contingences actuelles, le poète ne récuse pas cette nécessité évidente d'une adaptation. Ainsi, même s'il décline sa responsabilité par cette esthétique de l'ivresse, le discours n'est pas moins lucide. Cette préoccupation née de la colonisation existe en général dans tout espace colonisé mais reste pour son expression particulière en Afrique noire, une des marques de cette société négro-africaine. D'autre part, que le poète parle de l'Europe à travers l'Espagne, dans la conduite de sa pensée, nous percevons deux faits : une présentation de la stature du pays (les châteaux) et une métaphore

dégradée, livrée en aparté et matérialisée par les parenthèses. Indirectement, il opère une opposition entre l'Afrique et l'Europe.

La parenthèse indique bien que le poète prend des dispositions esthétiques pour marquer sa pensée du sceau de la confidentialité. Mais enfin, d'un point de vue rhétorique, "singer l'Europe", c'est se laisser remorquer par des valeurs qui sont fausses et contraires à notre échelle des valeurs comme on peut le percevoir à travers ces vers : « *Un homme comme il faut, c'est-à-dire un homme dément un homme au bas sens du mot homme -une « hache » aspirée deux « je t'aime » un nœud E muet abstrait le corollaire une arithmétique élémentaire...* ».V73

On voit dans la confusion de la composition de l'acrostiche du mot « homme », l'ironie utilisée par le poète dans l'antiphrase qui se déploie dans une construction métalinguistique à valeur métaphorique : « Un homme comme il faut » vs « un homme au bas sens du mot ». Par la suite, comment un homme considéré comme « l'homme qu'il faut », peut-il être par la même occasion « dément » ? Comment peut-il se faire qu'en sus, il ramène cet homme «au bas sens du mot ? ». Quelle est cette peinture spécifique de l'homme noir, idéalisé selon cette vision contrastée du poète ?

3. De la fondamentalité ibotique comme vision idéologique.

Dans le principe de la critique ibotique, comme nous l'avons montré, la classification par « identités littéraires », repose sur des indices de ressourcement comme matière idéologique et organique. Ces matières sont caractéristiques d'une œuvre, d'un fait d'art qui les identifie à une société, à une civilisation, à une époque donnée. Nous avons ainsi procédé à l'identification des données fondamentales et définit la valeur éthique du poème. Nous avons aussi montré que l'objet de cette méthode, c'est d'identifier le fond déclencheur de l'action littéraire au double sens idéologique et esthétique (N'dèbo 1 et 2). Cette opération a permis d'apprécier le pourquoi de l'action littéraire, non pas comme l'entendraient la sémantique ou la rhétorique-, mais comme le justificatif du régime esthétique et identitaire propre à ce poème de Tchicaya.

Alors qu'est-ce qui, en plus de la nationalité de l'auteur permettrait de considérer que *Le mauvais sang* (Paris : l'Harmattan, 1978) appartient à l'identité littéraire négro-africaine voire congolaise ? Dans ce poème, il y a d'un côté les mœurs, d'un autre, les habitudes de penser, la solidarité culturelle et bien sûr, la vision de l'auteur soigneusement « encadrée » dans le discours. On la découvre à travers la sélection du cadre historique ou civilisationnel qui, du reste, est plus ou moins motivateur de ces deux facteurs qui peuvent avoir une expressivité relative mais dynamique sur le contexte.

D'abord sur les mœurs, observons la peinture indirecte des pratiques sociales comme ici, le rapport à l'alcool. Bien que non liées à une société donnée,

le poète en fait une caractéristique de l'état d'esprit du colonisé dont le besoin de libération est tyranniquement vécu comme une rupture des « ligaments sociaux » et des bonnes mœurs chez l'opprimé négro-africain. Que ce soit par rapport à l'ensemble de la production littéraire concernée ou par rapport à l'ordre diachronique des créations, certaines conditions sociales sont expliquées en fonction de leur reprogrammation esthétique.

La conséquence de problématique ibotique, telle que l'on a pu la percevoir dans ce poème, est celle de l'usage de l'alcool au plan esthétique par rapport à la certitude et à la conscience des choses mais également, avec la supposition de signes comme fondements de la dramaturgie conceptuelle ; connaître le *N'dè bo* est capital en ce sens que le poète choisit délibérément de se mettre en marge des conventions sociales –occasionnellement-, par un contre rythme esthétique, en se faisant *paria*, vulgaire alcoolique, afin de dévoiler sans s'inquiéter, certaines vérités sociales ?

Quand il évoque ainsi le vin en effet, l'on entre dans une certaine ironie sociale : l'inconscience, la dérision, la déconstruction de soi et de l'univers environnant mais aussi, l'absence ou le détournement du champ émotionnel entre autres. Si cela n'est pas une fonction négro-africaine en propre, il faut admettre que cela traduit, l'état d'esprit et la posture dialectique de l'engagement négro-africain. Ce qui s'en suit alors dans le discours n'est pas surprenant : à savoir la mise en mouvement d'un univers analogique qui fasse appel à la construction symbolique, à un réseau symbolique voire à une expression quasi-proverbiale et sentencieuse :

« *Les corbeaux comme les pies vénèrent les épouvantails. Nous sommes nous pour la légalité, le respect des cultures, des préséances : Et ils ouvrent grandes leurs ailes et chantent des Te Deum en bas latin prés-corbeaux* ». V 89

Par ailleurs, l'usage du vin –sa poétisation-, entraîne le dévalement d'un champ conceptuel, d'une esthétique comportementale, langagière qui déjouent forcément les attentes du discours poétique ordinaire. La théorie parabolique des « corbeaux » qui comme « les pies » «*vénèreraient*» « les épouvantails », nous ramène au jeu des ailes comme cure d'orgueil. En cela, il nous le montre, c'est à une critique des préceptes de la Négritude que le poète fait allusion. Le discours, on le remarquera, n'est plus alors fondé sur un ordre rationnel donné d'autant plus qu'il oscille sur une clé de déduction intuitive que l'on peut tenir pour culturelle. Le registre oral est ainsi prégnant par la mise en rapport détournée des référents vers un système de symbolisation quasi-inadapté. Bien que les corbeaux et les pies ne soient pas spécifiques à l'Afrique, l'expressivité du verbal « vénèrent » mais surtout, la mise en rapport des jeux d'ailes avec l'"épouvantail", met en action un registre de construction proverbiale basé sur un imaginaire bien négro-africain.

Aussi perçoit-on que lorsqu'il choisit de raconter une histoire de « pies » et de « corbeaux » pour faire référence à la société humaine, nous basculons dans la fable avec pour conséquence, l'émergence du fantastique selon la théorie de Todorov¹³. De plus, sous cet effet d'alcool, le discours subit des effets réels qui sont entre autres, l'émergence d'un univers d'illusions créé dans la cohérence narrative. Ce que le discours poétique reçoit manifestement comme des amplificateurs d'effets de sens ; enfin, il y a le recours au codage symbolique rationnellement élaboré selon un univers littéraire oral, fondamentalement négro-africain.

Dans le premier cas, Todorov situe la question du fantastique comme un facteur contextuel : la nuit, la peur, la colère, l'incohérence suscitée par l'alcool entre autres, peuvent influencer le champ rationnel. Ainsi, une fois la source de l'influence levée, le réel se reconstitue instantanément. L'inverse introduit naturellement le merveilleux ; c'est-à-dire le facteur irrationnel en dépit des circonstances.

Il est évident que la perception phénoménologique de la poésie négro-africaine, à partir de l'analyse ibotique, nécessite d'avoir pour point de mire, la poésie négritudienne en tant que moment transitoire de l'oral à l'écrit. Au regard de cette considération, la poésie négritudienne n'est qu'une étape qui se situe entre les productions orales traditionnelles et les productions écrites en raison de la colonisation. En clair, si *Le mauvais sang*¹⁴ d'où est tiré « Le signe du mauvais sang » est considéré par une partie de la critique comme une œuvre de rupture entre la Négritude et la poésie post-négritudienne, il n'empêche que l'on peut constater à partir de ces observations que son identité littéraire débouche sur la poésie de type oraliste.

Il en est ainsi parce qu'il est aussi évident qu'on ne peut juger du texte poétique post-négritudien sans juger des acquis négritudiens qui fondent la base d'écriture de cet espace culturel. La spécificité du genre a été définie sur les formes, les structures et, le fonctionnement du registre oral de la conception du langage littéraire et notamment, poétique. Il y a lieu enfin de prendre dans toute son expressivité, cet aveu de Senghor dans sa « postface à Ethiopiennes »¹⁵, notamment quand il dit que les poètes de l'anthologie sont comme des lamantins qui vont boire à la source de Simal. La théorie des images comme ici la symbolisation avec comme pour éléments référentiels, un recours culturellement connoté au bestiaire, ne fait que confirmer l'ancrage du discours dans l'imaginaire négro-africain et, partant, sans la définition d'un nouvel angle idéologique.

¹³ Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970

¹⁴ Frantz Fanon. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, 1952

¹⁵ Léopold Sédar Senghor. *Ethiopiennes*. Paris : Seuil, 1956.

Conclusion

Au total, l'ïboïsme littéraire est une critique qui se prévaut du lien entre les fondements de base du discours et son expressivité éclatée. Ces éléments fondateurs sont entre autres, la raison et les motivations de l'action littéraire ou artistique selon la théorie de base du *N'dè bo*. Ce "fond de l'acte littéraire" permet d'avoir accès à la dimension éthique de l'art, de mesurer son mécanisme d'approche et d'apprécier au mieux le travail esthétique tout entier engagé par l'auteur. Cerner ce contexte est capital parce qu'il révèle avec éclat, l'environnement des images et des symboles qui en découlent. Ces données pouvant restituer les valeurs fondamentales du texte, elles permettent aussi d'influencer objectivement l'interprétation en la mettant en lien étroit avec l'interprétation de l'œuvre à partir des conditions de vérité (CDV). Ce poème de Tchicaya en l'occurrence, donne le justificatif de la malédiction de sang dont l'œuvre se veut révélatrice. En exprimant cela par une esthétique particulière aussi bien formelle que sémantique, par la poétisation de l'état d'ivresse, par exemple et l'effet suggestif de la fable ou de l'histoire, il parvient à se démarquer de la poétique négritudienne ordinaire sans rompre le canal imagé qui confirme l'identité littéraire négro-africaine du poème. La question étant alors de savoir si le principe de la poésie négro-africaine -d'expression française- devrait se distinguer d'abord et avant tout de la poésie française -en français- comme référentiel de base (littérature zéro) et dans ce cas, comment le courant dit de la « seconde génération » dont relève notre texte poétique, se distinguerait de la poésie négritudienne tout en restant, lui aussi, « négro-africaine » ? Cette étude a donc indirectement servi à baliser le contexte vis-à-vis duquel se perçoit cette question de spécificité du phénomène poétique négro-africain d'abord, et à ressortir ensuite, l'expressivité fondamentale du poème « Le signe du mauvais sang ».

Références bibliographiques

- Frantz Fanon. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, 1952
- Langui Konan Roger. *Introduction à la critique ibotique*. Abidjan : Editions Didiga sous presse, 2022.
- Langui Konan Roger, *Ethique et problématique d'une critique africaine fondamentale*. Paris : Harmattan, 2020
- Langui Konan Roger Mythe et univers poétique chez les oralistes ; l'exemple de fer de lance Ide Bernard Zadi, D'éclairs et de foudres de Jean-Marie Adiaffi et Maïéto pour Zékia de Bohui Dali.
- Léopold Sédar Senghor. *Ethiopiennes*. Paris : Seuil, 1956
- Locha Matéso. *La littérature africaine et sa critique*. Paris / ACCT Karthala, 1986

Nicolas Bouleau. *Modélisation critique*. Paris : Versailles, Quae, 2014

Tchicaya U Tam'si. *Le mauvais sang*. Paris : l'Harmattan, 1978

Timo Obergöker. *Cinq thèses sur la littérature-monde en français : une polémique, Francophonies en question(s), Série 2, Numéro spécial, Littératures nationales: suite ou fin. Résistances, mutations & lignes de fuite*, p. 69-85
<https://doi.org/10.4000/carnets.4955>.

Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970

Zadi Zaourou Bernard. *Césaire entre deux cultures*. Abidjan : Nouvelles Editions Africaines 1978