



Subversion de la “ dis’pline ” et de la “ vie brute ” dans la poésie de Tchicaya U Tam’si et de Mohammed Khaïr-Eddine

Florian Alix

► To cite this version:

Florian Alix. Subversion de la “ dis’pline ” et de la “ vie brute ” dans la poésie de Tchicaya U Tam’si et de Mohammed Khaïr-Eddine. Emmanuel Bouju; Yolaine Parisot; Charline Pluvinet. Pouvoir de la littérature. De l’énergie à l’empowerment, Presses Universitaires de Rennes, pp.189-199, 2019, 978-2-7535-7777-0. hal-03296929

HAL Id: hal-03296929

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03296929>

Submitted on 22 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Subversion de la « dis'pline » et de la « vie brute » dans la poésie de Tchicaya U Tam'si et de Mohammed Khaïr-Eddine

Florian Alix, Université Paris-Sorbonne, CIEF

Michel Foucault aborde la question du pouvoir à travers trois concepts clefs. Tout d'abord, il est possible de penser le pouvoir à partir du concept traditionnel de la souveraineté. Ce concept s'énonce en termes juridiques, il permet de cerner « une forme de pouvoir qui s'exerce sur la terre et les produits de la terre » et de « fonder le pouvoir absolu dans la dépense absolue du pouvoir¹ » : en ce sens, le pouvoir est pensé à partir d'une instance qui l'exerce en se situant au-dessus de ceux sur qui il est exercé.

Ensuite la politique moderne est liée à l'apparition de la discipline, deuxième concept clef de la théorie foucauldienne du pouvoir. La discipline est une « anatomie politique », un « art du corps humain » qui se traduit par « la formation d'un rapport qui dans le même mécanisme le rend d'autant plus obéissant qu'il est plus utile, et inversement² ». Là où la souveraineté s'exerçait de manière globale, la discipline prend la forme d'une « multitude de processus souvent mineurs », localisés en divers lieux et diverses parties du corps, en vue d'un contrôle continu ; la surveillance et le contrôle visent alors à l'utilité en fonction des intérêts³ des individus ou de l'ensemble du groupe social.

Enfin, la modernité politique rend aussi nécessaire un troisième concept, celui de biopolitique. Tout comme la discipline, il s'agit d'une technologie du pouvoir mais son champ d'application diffère : la biopolitique « s'adresse à la multiplicité des hommes, mais non pas en tant qu'ils se résument en des corps, mais en tant qu'elle forme, au contraire, une masse globale, affectée de processus d'ensemble qui sont propres à la vie⁴ ». Giorgio Agamben, complétant cette notion créée par Michel Foucault, définit la modernité politique comme le moment où la « vie nue » devient le cœur de l'espace politique, où l'homme n'est plus sujet politique du fait de la spécificité de son langage qui l'en rend apte, mais simplement en tant qu'être vivant⁵. Cependant, quand le sujet politique se définit par la « vie nue », celle-ci « se transforme en une ligne mouvante qu'il faut sans cesse redessiner⁶ » : la biopolitique revient à définir des sujets limites dont la vie n'a plus de prix.

Or ces trois concepts sont susceptibles d'une application particulière dans la vie politique africaine – il est en effet notable que la théorie foucauldienne porte sur une modernité politique strictement européenne⁷. En effet, le principe de souveraineté n'était pas abrogé, aux yeux de Michel Foucault, par l'apparition de la discipline et de la biopolitique – il se maintenait car il était essentiel à l'implantation du pouvoir dans le droit et à la construction d'une légitimité de ce pouvoir, si bien que souveraineté, discipline et biopolitique se superposaient les unes aux autres. Au contraire, la politique postcoloniale africaine voit un effondrement et une parcellisation de la souveraineté, d'après Achille Mbembe. En effet, la persistance d'une relation de dépendance avec les pays occidentaux et les insuffisances des politiques économiques font que l'Etat africain perd « une grande partie des capacités de régulation et d'arbitrage qui lui permettaient de se construire une légitimité⁸ ». C'est pourquoi on assiste à

¹ FOUCAULT M., « *Il faut défendre la société* », Paris, Gallimard / Seuil, coll. « Hautes études », 1997, p. 32.

² FOUCAULT M., *Surveiller et punir* (1975), Paris, Gallimard – « Tel », 1993, p. 139.

³ Voir FOUCAULT M., *La Naissance de la biopolitique*, Paris, Gallimard / Seuil, coll. « Hautes études », 2004, p. 47.

⁴ FOUCAULT M., « *Il faut défendre la société* », *op. cit.*, p. 216.

⁵ AGAMBEN G., *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue* (1995), Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1997, p. 17-18.

⁶ *Ibid.*, p. 142.

⁷ Voir AMSELLE J.L., *L'Occident décroché*, Paris, Stock, 2008, p. 15-18.

⁸ MBEMBE A., *De la postcolonie* (2000), Paris, Karthala, 2005, p. 112.

« diverses formes de privatisation de la souveraineté » qui donnent naissance à des « situations de dédoublement quasi formel du pouvoir⁹ ». Dès lors, cet enchevêtrement et cette fragmentation du principe de souveraineté a des conséquences sur les deux autres processus de la modernité politique, la discipline et la biopolitique.

A propos de la discipline, on peut s'appuyer sur la déformation qu'en propose Wole Soyinka dans son essai *The Open Sore of a Continent*. Il utilise avec ironie le terme « dis'pline » pour désigner la politique mise en œuvre par Buhari et Idiagbon au Nigeria¹⁰ : alors que le pays était dans un état d'économie faillie, les deux dirigeants ont cherché à restaurer une légitimité en valorisant la rigueur dans la vie quotidienne. Les Nigériens devaient se montrer dis'plinés dans les files d'attentes, dans leur gestion des déchets, dans leur respect des horaires de bureau. La dis'pline passe par un système de surveillance à toutes les échelles, et elle se présente comme un pouvoir qui s'exerce sur le corps puisque les indis'plinés se voit infliger une humiliation physique. Cependant, elle n'est qu'une parodie de la discipline foucauldienne. Celle-ci se caractérisait par son efficacité et son organisation en fonction d'intérêts globaux ; la « dis'pline » quant à elle ne sert à rien – elle n'est qu'un pouvoir exercé en totale indépendance d'une souveraineté partielle et fragmentaire. En effet, la « dis'pline » ne permet pas de remédier à la faillite économique, ni de restaurer la légitimité ou la souveraineté de l'Etat, elle n'est qu'une pure performance du pouvoir, s'exerçant sur les corps, sans autre conséquence qu'un assujettissement humiliant.

Enfin, Achille Mbembe calque l'expression d'Agamben en voyant dans la vie politique moderne africaine l'époque de la « *vie brute* » : « c'est un lieu où vie et mort s'enchevêtrent au point où l'on ne sait plus, ni les distinguer, ni dire ce qui se trouve du côté de l'ombre ou de son envers¹¹ ». La vie n'est plus sacrée, au sens où l'entendait Agamben, c'est-à-dire dans la mesure où l'enjeu de la politique est de déterminer dans quel cadre la vie est pertinente ; la vie au contraire est devenue indifférente, elle n'est plus un enjeu car la vie et la mort ne peuvent plus être discernées. Face à la « *vie brute* », il n'y a plus de décision sur la vie et la mort – tout est indécidable.

« Dis'pline » et « vie brute » ne sont pas à proprement parler des espaces d'exercice du pouvoir, mais des espaces de performance, de mise en scène. Ces deux termes s'inscrivent dans une logique politique postcoloniale qui apparaît comme « le régime par excellence du simulacre¹² ». La fragmentation de la souveraineté rend nécessaire de mettre en œuvre des stratégies de pouvoir non pas pour les effets qu'elles pourraient induire, mais plutôt pour montrer, rappeler le pouvoir. Cependant, ces stratégies ne sont que les signes du pouvoir et ils peuvent très bien être repris et subvertis ou détournés dans ce qu'Achille Mbembe appelle des « opérations de refabulisation du pouvoir¹³ ».

On choisit d'analyser ces processus dans *Epitomé* de Tchicaya U Tam'si (1962) et dans *Soleil arachnide* de Mohammed Khaïr-Eddine (1969). Ces deux recueils présentent la particularité d'inscrire directement dans leur lettre un horizon politique : ils inscrivent dans les poèmes de nombreuses références à la réalité sociopolitique des décolonisations africaines, contemporaine de l'écriture – l'horizon est bien le Congo et le Maroc de la décolonisation. Cependant cette référence directe à la vie politique se double chez les deux auteurs par une réflexion d'ordre poétique très visible. En effet *Epitomé* s'ouvre sur un poème intitulé « Préface » tandis que *Soleil arachnide* se clôt sur un texte intitulé « Manifeste » : dans les deux cas, la dimension politique de la poésie ne semble prendre son sens qu'en s'articulant à une

⁹ *Ibid.*, p. 117.

¹⁰ SOYINKA W., *The Open Sore of a Continent*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 74-79.

¹¹ MBEMBE A., *De la postcolonie*, op. cit., p. 251 – l'auteur souligne.

¹² *Ibid.*, p. 149.

¹³ *Ibid.*, p. 148.

réflexion sur l'écriture elle-même, sur le langage et les signes. Souveraineté effondrée, discipline et vie brute sont ainsi tout à la fois représentées et démystifiées dans les deux recueils.

Souveraineté ambiguë

La critique a montré que les deux poètes faisaient un usage particulier du réseau symbolique qu'ils tissent dans leur œuvre. A propos de Mohammed Khaïr-Eddine, Zohra Mezgueldi parle d'une « écriture plurielle qui se fait dans des tracés profus¹⁴ », de « stratégies scripturales que sous-tend une esthétique de l'inachevé qui pose la littérature comme tentative d'arrachement à l'identité et au réel¹⁵ ». En d'autres termes, le poète demeure volontairement dans l'indécision : un certain nombre des images qu'il emploie ne se laissent pas décrypter immédiatement, parce que le poète se refuse à fixer un sens. Cette stratégie constitue pour le poète une manière de renoncer à une part de son pouvoir d'auteur, celui d'inscrire une signification dans son texte : il met ainsi en cause par ricochet le pouvoir d'attribuer des rôles et des significations.

La poésie de Tchicaya elle aussi joue de la pluralité des mots, « joue volontiers sur l'ensemble de "l'aura" sémantique d'un terme »¹⁶. Dans l'étude thématique qu'il consacre à l'auteur d'*Epitomé*, Roger Godard montre bien comment chacune des images structurantes de l'imaginaire poétique de Tchicaya est ambivalente, pouvant être comprise comme un élément positif, lié à la vie, ou négatif, lié à la mort¹⁷. Nous nous arrêterons sur l'image du soleil. Elle est en effet chez Tchicaya celle qui semble le plus liée à l'autorité et au pouvoir. En ceci, le soleil apparaît souvent dans *Epitomé*, comme un élément négatif. Dans ce recueil où la parole du poète se situe souvent le soir, une opposition semble se dresser entre la nuit et le jour.

« Nous étions gens de nuit¹⁸ »,

dit le poète dans « Viatique », s'associant ainsi à cette communauté. Dans « Au sommaire d'une passion », il s'exclamait cependant :

« Il y a un soleil blanc dans leur cauchemar à son éclipse¹⁹ ! »

Ce soleil, associé aux « morts » dans le texte, entre donc dans une opposition sémantique avec la communauté du poète. Cette opposition sémantique est directe – le jour s'oppose à la nuit – mais fonctionne aussi à un niveau connotatif, sur les couleurs – le « soleil blanc » s'oppose à la noirceur de la nuit. Tchicaya active à ce niveau un imaginaire très prégnant chez les poètes luttant contre la colonisation : le blanc s'oppose au noir comme les Européens aux Africains.

Pourtant, le vers d'« Au sommaire d'une passion » est intéressant car les pistes sont brouillées. La construction du vers oppose les sept premières syllabes, autour du simple présentatif « il y a », aux huit suivantes, qui situe ce simple « soleil blanc ». Et cette fin de vers est elle-même découpée en deux segments qui assombrissent progressivement le « soleil

¹⁴ MEZGUELDI Z., « M. Khaïr-Eddine : de l'inter/dit de l'écriture à l'esthétique de l'inachevé », UNIVERSITE CADI AYYAD, MARRAKECH, *Mohammed Khaïr-Eddine, texte et prétexte. Actes du colloque international, 20-22 novembre 1996*, Marrakech, Publications du Ministère des Affaires Culturelles, 1999, p. 46.

¹⁵ *Ibid.*, p. 41.

¹⁶ CHEMAIN-DEGRANGE A. et CHEMAIN R., *De Gérard Félix Tchicaya à Tchicaya U Tam'si. Hommage*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 70.

¹⁷ Voir, à propos de l'image du soleil qui va nous occuper, GODARD R., *Trois poètes congolais. Maxime N'Débeka, Jean-Baptiste Tati-Loutard, Tchicaya U Tam'si*, Paris, L'Harmattan, 1985, p. 166.

¹⁸ TCHICAYA U TAM'SI, *Epitomé* (1962), in *J'étais nu pour le premier baiser de ma mère – Œuvres complètes 1*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2013, p. 202.

¹⁹ *Ibid.*, 180.

blanc » du début. Tout d'abord, celui-ci est lié à un « cauchemar » : ce terme s'associe spontanément à la vie nocturne – premier moment de l'assombrissement. Par ailleurs, le « soleil » est oblitéré à la fin du vers par une « éclipse ». Le soleil est donc invisible : il n'existe qu'à travers leur imaginaire. Le pouvoir souverain, dans ce jeu métaphorique, n'apparaîtrait donc que comme le résultat d'une projection imaginaire de ceux qui le craignent : comme chez La Boétie, le pouvoir n'existe que parce qu'on y croit. Et la poésie montre une image de ce pouvoir – tout en dévoilant symboliquement le processus sur lequel il repose.

Ainsi s'explique que, dans « Viatique », le poète rompt avec la communauté des « gens de nuit » auquel il s'était affilié dans un premier temps :

Et moi
j'oublie d'être nègre pour pardonner
Je ne verrai plus mon sang sur leur main
c'est juré²⁰

Le poète se singularise – comme en atteste la mise en valeur du « moi » dans un vers unique – pour renoncer à la « nuit » de la victime. Le poète refuse de percevoir des bourreaux pour ne plus être victime.

Cette même image est présente dans le recueil de Mohammed Khaïr-Eddine : on la retrouve dès le titre, *Soleil arachnide*, qui situe l'astre du jour du côté d'animaux souvent perçus comme dangereux – donc négatifs ; mais l'arachnide permet aussi de faire résonner l'idée d'un étoilement : le soleil du titre serait pluriel, se tenant sur ses huit pattes. L'astre du jour est bien associé au pouvoir : un poème parle en effet d'un « roi qui fait la soif », pour filer la métaphore quelque vers plus loin

le vrai soleil boite aux attaches du torrent²¹

Le poème a une dimension satirique : il s'agit de présenter un roi à travers des images qui expriment sa puissance et, dans le même temps, qui en fissurent l'aura. D'où cette notion de claudication : le pouvoir ne tient pas si bien sur ses pattes.

Comme chez Tchicaya, le caractère imaginaire de cette puissance du souverain peut se lire à travers les évolutions de la métaphore solaire au fil du recueil. L'auteur fait débiter un poème dédié à son beau-père par ses vers :

le soleil atroce des rêves
le cadavre gluant des lunes et du désert
[...]
sont sous l'aisselle moite du passeur
plus nombreux que les oiseaux de toute la terre²²

Dès le premier vers, le soleil est caractérisé de manière extrêmement négative par l'emploi de l'adjectif péjoratif « atroce ». Le complément du nom « des rêves » est plus intéressant parce qu'il opère, comme dans le poème de Tchicaya, un double déplacement sémantique. D'une part, le soleil est déplacé vers l'univers nocturne – déplacement qu'accentue le vers suivant,

²⁰ *Ibid.*, p. 203.

²¹ KHAÏR-EDDINE M., *Soleil arachnide* (1969), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2009, p. 65-66.

²² *Ibid.*, p. 90.

plus long, qui met en avant l'astre opposé²³. D'autre part, le « soleil » est ainsi lié à l'imaginaire. L'atrocité du soleil n'est qu'un songe, si bien que la fin de la strophe peut renverser totalement le symbole : la mention des « oiseaux de toute la terre », aux connotations plutôt positives, fait basculer, par l'intermédiaire du « passeur » (ou du poète) le rêve négatif en une image positive. Tout cela s'est produit par le jeu de l'imagination : la poésie semble ainsi en mesure d'inverser les représentations. L'atrocité du soleil est conservée, mais le mot prend aussi connotations aériennes et positives.

Les deux poètes ne représentent donc le pouvoir que comme un simulacre que la poésie fait vivre à travers des images, tout en se construisant comme un mécanisme qui dénonce ce qu'elle crée. Le pouvoir apparaît ainsi comme une construction imaginaire, c'est-à-dire comme l'effet d'un discours que le discours poétique vient mimer et déconstruire.

Discipline désarticulée, biopolitique renversée

Si bien qu'au-delà du souverain, c'est aussi le pouvoir comme discipline qui est visé. Cette déconstruction du discours a été soulignée à propos des deux poètes. Ainsi, Jacques Gaucheron faisait remarquer à la sortie du recueil *Epitomé* que « la médiation que poursuit Tchicaya » à travers les poèmes passait par un désarçonnement de la logique²⁴. A propos de la poésie de Mohammed Khaïr-Eddine, Adel Habbassi lie pour sa part la dérision dont fait preuve le poète à un travail de désarticulation de la syntaxe, de corruption linguistique²⁵. Chez les deux auteurs, cette déstructuration langagière passe, comme l'a souligné la critique, par l'introduction de termes d'origine étrangère dans la langue française ou par des décrochages dans les niveaux de langue. Cependant, nous préférons plutôt deux exemples où cette déconstruction s'articule à la prosodie.

Dans le poème « Nocturne marin », Tchicaya U Tam'si se met en scène dans sa relation avec la mer :

La mer s'en va je viens
la mer vient je m'en vais
ainsi nous dansâmes
toute une nuit d'équinoxe
selon un code²⁶

Le « code » évoqué dans la clause de cette strophe est bien ici une discipline, qui régleme un mouvement des corps, dans la danse, mais aussi du langage – le découpage métrique suit le découpage syntaxique. Pourtant, tout va se renverser dans la deuxième partie du poème, autour d'un enjambement :

Mon lit de verveine
puait parfois le goémon²⁷

²³ L'énumération sous forme de parataxe semble mettre ces deux éléments sur le même plan, mais le passage du singulier (« soleil ») au pluriel (« lunes ») ainsi que la place des termes dans chaque vers (sous forme de chiasme) maintiennent une forte opposition.

²⁴ GAUCHERON J., « *Epitomé* de Tchicaya U Tam'si », *Europe*, n°408, avril 1963, cité par CEA C., « Introduction » (1970), in TCHICAYA U TAM'SI, *Arc Musical* précédé de *Epitomé*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 21.

²⁵ HABBASSI A., « Aimé Césaire et Mohammed Khaïr-Eddine : une traversée poétique de l'Atlantique », KASSAB-CHARFI S. et BAHY M. (dir.), *Mémoires et imaginaires du Maghreb et de la Caraïbe*, Paris, H. Champion, 2013, p. 70.

²⁶ TCHICAYA U TAM'SI, *Epitomé*, op. cit., p. 221.

²⁷ *Ibid.*, p. 222.

En même temps que la syntaxe déborde sur le mètre, ici la discipline est défaite car les rôles sont confondus : l'élément marin qui demeurerait auparavant à distance du poète, envahi son espace intime (le « lit »). Dans un premier temps, on assiste donc à un simulacre de discipline, mais ce qui en fait une dis'pline, c'est sans doute justement le fait qu'elle se dérègle pour non seulement s'exercer sur le corps du poète, mais aussi se confondre avec ce même corps. Cet excès de la discipline conduit donc dans un premier temps à ce sentiment de dégoût, ici concentré dans l'emploi de l'image du « goémon » associé aux mauvaises odeurs. Dans la suite du poème cependant, la dis'pline sera inversée.

L'eau pue la pose du désert
quelle mer est plus riche en coraux que ma révolte ?²⁸

L'allitération du premier vers souligne toujours ce sentiment de dégoût, mais dans le second, le poète finit par se confondre lui aussi avec la mer, mais pour la dépasser dans un geste de révolte. La discipline l'a envahi au point de l'étouffer en se confondant avec lui – en se faisant dis'pline – mais il inverse cet ordre sans logique en faisant de cette absence de logique – figuré dans le deuxième vers par le caractère immotivé de la métaphore du sentiment de révolte par des coraux – le motif de son insurrection et de son émancipation.

« Nausée noire » de Mohammed Khaïr-Eddine est rythmé par l'évocation du « sang noir » du poète, qui s'écoule progressivement durant tout le poème. Cette image nous renvoie à la notion de « vie brute » : le poète se met en scène dans une situation où son corps est tellement déformé par une dis'pline, un contrôle violent qui s'exerce sans raison apparente sur son corps, qu'on finit par ne plus savoir s'il est mort ou vivant. La sixième section du poème commence par ces vers :

un chien aboie quelque part
dans mon cœur
sa langue veut harceler
ceux qui me prennent ma vie
ceux qui aiment à boire des litres de
mon sang noir²⁹

Ici la dis'pline prend la forme d'une biopolitique dévoyée : le poète est ramené à la « vie brute » puisque sa vie est prise par un collectif indifférencié qui exerce un pouvoir excessif sur son corps. Le poète est donc placé dans une situation de « mise au ban », telle qu'Agamben la décrit comme « un seuil d'indifférence et de passage entre l'animal et l'homme³⁰ ». Le poème marque ainsi dans sa prosodie la radicale étrangeté à soi de cette mise au ban de l'humanité : le vers est éclaté et l'animal est présent dans des fragments qui enserrant l'évocation du « cœur » du poète. Pourtant cette étrangeté devient le siège du renversement. L'aboiement du chien, après l'évocation du cœur humain, devient une langue – organe mais aussi ensemble articulé en discours potentiels ; et cette langue à la fin de ce vers éclaté est active, agressive : elle est ce qui permet au poète de désigner les instances qui le torturent et finalement de recouvrer, dans le dernier vers du passage, une forme d'intégrité, du moins de se réapproprier du partie de soi : il évoque un « sang noir » qui lui est propre.

Le corail de la révolte pour Tchicaya ou le chien à la langue agressive pour Mohammed Khaïr-Eddine sont des exemples de figurations du poète en des simulacres qui s'opposent à des

²⁸ *Idem.*

²⁹ KHAÏR-EDDINE M., *Soleil arachnide*, op. cit., p. 27.

³⁰ AGAMBEN G., *Homo sacer*, op. cit., p. 116.

logiques disciplinaires dont les textes, en métaphorisant les processus ou en les rendant flous par l'emploi de pluriels indéfinis, dévoilent la nature de dis'plines qui les réduisent à des « vies brutes ».

Personnes sans identité

On peut voir en ces deux figurations des rôles que jouent les poètes au sein de leur texte, des masques sociaux : les poètes se construisent ainsi en tant que personne, au sens étymologique du texte remotivé par Giorgio Agamben³¹. Celui-ci met en garde contre une tendance dans les sociétés modernes à construire des « identités sans personne ». C'est à ses yeux l'un des effets d'une orientation de plus en plus forte vers la biopolitique. Puisque le pouvoir s'exerce sur des populations considérées comme des masses, il importe d'en saisir les constituantes, de distinguer des identités, mais les personnes ne sont plus un enjeu. L'identité se résume de plus en plus à des données biométriques, à la place qu'occupe tel ou tel individu par rapport à l'espèce, et au groupe social où il s'insère. Les individus ne sont perçus qu'en lien avec les ensembles, les groupes auxquels ils appartiennent – et non plus dans le rôle qu'ils se construisent dans leurs interactions avec ce groupe.

La poésie, chez Tchicaya U Tam'si et chez Mohammed Khaïr-Eddine, est un espace discursif où les auteurs déconstruisent une image du pouvoir pour construire une image d'eux-mêmes – une personne – contre les processus disciplinaires et biopolitiques. Cette construction de soi a lieu dans un espace culturel que les poèmes eux-mêmes dessinent.

L'œuvre entière de Tchicaya U Tam'si a pour point de référence le Congo, un Congo imaginaire unifié, indépendant des frontières hérités de la colonisation. Dans *Epitomé*, de nombreux poèmes du recueil font leur cadre de Kinshasa. Plus encore, « Au sommaire d'une passion » se termine sur des nombreuses évocations de Sainte-Anne, la cathédrale de la ville³². Cet ancrage géographique est bien sûr renforcé par les allusions répétées à la trajectoire politique de Patrice Lumumba.

Dans *Soleil arachnide*, le point focal semble bien le Sud du Maroc, désigné par des toponymes, comme « Marrakech³³ » ou l'oued « Dra³⁴ », ou par l'évocation de certaines plantes spécifiques à cette région comme l'« arganier³⁵ ». Ici aussi, les références aux événements contemporains du Maroc, comme l'enlèvement de Mehdi Ben Barka³⁶, renforcent cet ancrage du recueil.

Le Congo pour Tchicaya U Tam'si et le Sud marocain pour Mohammed Khaïr-Eddine jouent donc le rôle de « pays natal » pour chacun des deux auteurs, tel que Pierre-Henri Kalinarczyk définit cette notion.

Puisque le pays natal est l'endroit où les choses naissent, en lui se déploie un mouvement qui va, schématiquement, du non-être à l'être.³⁷

La construction de la personne poétique des deux auteurs prend la forme d'une naissance en un espace imaginaire et culturel avec lequel ils ont un fort lien affectif et qui les relie à une

³¹ AGAMBEN G., *Nudités* (2009), Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages Poche Petite bibliothèque », 2012, p. 69-80.

³² TCHICAYA U TAM'SI, *Epitomé*, op. cit., pp. 193-196.

³³ KHAÏR-EDDINE M., *Soleil arachnide*, op. cit., p. 70.

³⁴ *Ibid.*, p. 28.

³⁵ *Ibid.*, p. 43.

³⁶ Voir en particulier : *Ibid.*, p. 62-63. Le poème « Description d'un drapeau » est dédié à cet opposant marocain au régime monarchique et fait le récit poétique de son enlèvement à Paris.

³⁷ KALINARCZYK P.H., *Le Pays natal. Dans les œuvres poétiques de René Char, Aimé Césaire et Tchicaya U Tam'si*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 12.

communauté. La poésie ne fait pas échapper au pouvoir disciplinaire ou biopolitique, elle permet de renaître en dehors de ce pouvoir, en redessinant les contours de la société sur lesquels il s'exerce. Le lien à la société demeure.

Pourtant, ce lien ne peut pas se réduire à une poétique – ou une politique – identitaire. Tout d'abord, on a vu que les poètes naissent au pays natal en se singularisant : Tchicaya se différencie des « gens de nuit », Khaïr-Eddine s'oppose à la pluralité de ceux qui boivent son sang. La construction de la personne se fait plus par rapport au lien intime qui s'établit avec le pays que par rapport aux règles d'un groupe. Ensuite, le pays natal dessiné par les deux œuvres n'est pas fermé, mais ouvert et en relation avec le reste du monde.

Dans *Epitomé*, Tchicaya fait de Patrice Lumumba une figure de martyr, mais il la fait résonner avec celle d'Emmet Till³⁸, cet adolescent lynché dans le delta du Mississippi : le pays natal est donc d'abord l'espace de révolte face à l'injustice dont le Congo n'est qu'un des noms. Et à ce titre « Kin » est une des villes de ce pays natal de révolte, qui, dans « Le contempteur », prend place dans une énumération, aux côtés de Durban, Pretoria, Antsirabé ainsi que des quartiers de New Bell à Douala ou Harlem à New York³⁹.

Dans *Soleil arachnide*, le poème « Description d'un drapeau » est un hommage à Mehdi Ben Barka, mais le poème « Scandale » est dédié à Aimé Césaire : ainsi les « syllabes caraïbes⁴⁰ » dont parle Khaïr-Eddine en s'adressant au poète martiniquais rejoignent les « syllabes / berbères⁴¹ » qu'il chante dans le poème « Manifeste ». Le Sud n'est pas uniquement marocain : il s'ouvre à l'ensemble de l'Afrique et, au-delà, à toutes les situations d'oppression et de mise au ban appelant la langue harcelante du chien.

Si bien que le mouvement dont parle Pierre-Henri Kalinarczyk à propos de cette naissance dans le pays natal excède l'identité : il fait du pays natal un espace dont les frontières dépassent le cadre d'un territoire. Le pays natal n'est donc pas un espace de pouvoir ; il échappe au pouvoir en maintenant un lien avec une identité, mais en excédant cette logique de l'identité. Si bien que les œuvres des deux poètes, face au pouvoir moderne et à ses formes multiples, semblent plutôt construire des « personnes sans identité » qui échappent aux assignations identitaires en multipliant leurs points d'ancrage.

³⁸ Tchicaya U Tam'si orthographie son nom « Hemmet Till » dans le poème « Fragile », *Epitomé*, *op. cit.*, p. 224-225.

³⁹ *Ibid.*, p. 211.

⁴⁰ KHAÏR-EDDINE M., *Soleil arachnide*, *op. cit.*, p. 95.

⁴¹ *Ibid.*, p. 123. Sur ce parallèle, voir HABBASSI A., « Aimé Césaire et Mohammed Khaïr-Eddine : une traversée poétique de l'Atlantique », *art. cit.*, p. 68-71.