

Penser avec la matière charnelle et poétique : les problèmes philosophiques de la métonymie dans la « Chanson du coupeur d'Okoumés » de Magang-Ma-Mbuyi Wisi¹

Boundzanga Noël Bertrand

Centre d'Etudes en Esthétiques Langagières Africaines (CRELAF)

Université Omar Bongo

n2bgabao@yahoo.fr

Résumé

L'objectif de cette analyse est de prouver que la pensée est active dans la poésie et dans le corps, même si ce corps est noir, contrairement aux pensées platoniciennes qui ont attaqué la poésie et aux idées hégéliennes qui ont dénié au noir l'activité de la pensée. L'analyse procède par l'étude d'un poème, Chant du coupeur d'Okoumés, qui isole la métonymie, procédé linguistique et cognitif qui désigne un tel objet par un autre sans se substituer à lui. Ainsi, il est démontré que la hache figure l'abatteur qui n'est pas réductible à son corps. Dans cet élan, le fonctionnement du poème révèle une structure dialectique dont les formes poétiques sont aussi des fonctions. La hache devient le corps social de la paternité en proie à l'urgence de répondre aux besoins physiologiques de ses enfants. Comme quoi le corps possède une part subjective et une part holiste qui rend compte de sa complexité.

Mots clés : corps, sujet, esprit, métonymie, significations immédiates, dialectique, humanisme.

Summary

The objective of this analysis is to prove that thought is active in poetry and in the body, even if this body is black, contrary to the Platonic thoughts that attacked poetry and to the Hegelian ideas which denied the black activity of thought. The analysis proceeds by studying a poem, Chant du coupeur d'Okoumés, which isolates metonymy, a linguistic and cognitive process that designates such an object by another without substituting itself for it. Thus, it is shown that the ax represents the Coupeur d'Okoumés which is not reducible to his body. In this momentum, the functioning of the poem reveals a dialectical structure whose poetic forms are also functions. The ax becomes the social body of paternity plagued by the urgency of meeting the physiological needs of its children. Since the body has a subjective part and a holistic part which accounts for its complexity.

Keywords: body, subject, spirit, metonymy, immediate meanings, dialectic, humanism.

¹ Poème tiré de son recueil de poèmes, *Le crépuscule des silences*, Pierre Jean Oswald, 1975. Magang-Ma-Mbuyi Wisi est un pseudonyme, son nom étant Edgar Moundjéou, poète gabonais mort en 2009.

Introduction

La présente étude est tout à la fois littéraire et philosophique. Son objet est la métonymie et la contiguïté du corps et de l'esprit, par le truchement de la connexion d'une forme stylistique et la solidarité entre les contenus conceptuels. Cette étude est littéraire parce qu'elle analyse un poème², notamment « Chanson du coupeur d'Okoumés », et porte sur un objet stylistique, la métonymie. Le poème est extrait d'un recueil du poète gabonais, *Le crépuscule des silences* (Magang-Ma-Mbuyi Wisi, 1975). Mais elle est aussi philosophique parce que la nature de l'interrogation qu'elle pose sur la métonymie se focalise sur la préoccupation du lien entre corps et esprit, et la manière dont la poésie fait solidarité avec la philosophie pour dialectiser ce lien.

La question que pose le sujet est celle de savoir si une structure permanente se déploie pour assurer une continuité référentielle du texte au point de dépasser la signification immédiate à laquelle fait accéder l'expression directe (lyrique) et formuler entre le corps et la structure permanente qui l'exprime quelque chose de l'ordre de l'unité et du pouvoir du corps. Car si l'objet est ici la métonymie, le sujet réside dans l'exploration du corps, dans sa matérialité et sa spiritualité pour conforter l'idée que le corps et l'esprit, et même ses diverses extensions fonctionnelles, sont une seule composante.

La thèse centrale consiste ainsi à projeter le corps doublement comme une expression poétique qui se détend et s'étend par des procédés stylistiques qui en font un lieu imaginaire. Le philosophe Bachir Diagne faisait sans doute une boutade lorsqu'il postule l'activité de la pensée sans recourir au corps. A contrario, la présente analyse prend pour point de départ cette idée de séparation du corps et de l'être, pour attester qu'il n'est de corps sans être et que l'être s'exprime dans et par le corps. Ce qui fait qu'une telle distinction n'a pour seul intérêt que la spéculation métaphysique conduisant d'ailleurs à un racisme anti-noir. Le corps, unité de la matière et de l'esprit, est une scène d'extension et de réduction ; lieu de projection de fantasmes et de rêves. Le corps est une totalité à la fois close et ouverte.

² C'est l'occasion sans doute de réitérer la distinction entre poésie, qui donne lieu à une expérience totale faisant accéder à la « signification immédiate », et la philosophie dont les découpages conceptuels peuvent créer une certaine distance avec la réalité vécue. Voir Granger, *Essai d'une philosophie du style*, pp104-105



La poésie lyrique d'Edgar Moundjégou, notamment le « Chant du coupeur d'Okoumés », chanté effectivement par Pierre Akendengué, offre une expérience propre à rendre compte de l'effectivité de cette unité du corps, composition de la chair et de l'esprit, jusqu'à son extension fonctionnelle corps-poète et corps-travailleur. Cette extension fait dériver sans doute la poésie vers un militantisme qui fait du corps le lieu d'un poème et le poème un corps en extension. En ce sens, le corps n'est pas exclusivement constitué des propriétés qui font corps mais également de la matière qui l'identifie du point de vue fonctionnel dans une relation métonymique.

L'objet de la présente réflexion est donc de mettre à jour la valeur conceptuelle de la poésie par le truchement de la métonymie : comment le corps est-il rendu conceptuellement par un poème ?

1. Exposition de la disjonction et de la conjonction corps, sujet et instrument

1.1. Conjonction et disjonction : dire le corps et le sujet dans l'énonciation

Le poème étudié ici est un poème libre dont les caractéristiques principales s'articulent autour d'une dynamique répétitive de l'anaphore et de l'identité de l'intrigue qui peint un coupeur d'Okoumés en proie aux vicissitudes de son métier et de l'existence. Les pronoms personnel (je) et possessifs (ma, mes, mon) tendent à distinguer le sujet et son corps, avec des parallélismes saisissants : « *Ma hache mord le bois/le soleil mord mon corps/ Ma hache déteste le bois et moi je déteste les...* » (p.40). La première distinction s'articule autour de l'objet (hache) et du sujet (moi) ; la seconde autour du corps charnel (mon corps) et du redoublement du sujet (moi je). Dans cette seconde distinction, il faut précisément noter la disjonction du corps et du sujet qui sont, dans cette formulation grammaticale, distincts l'un de l'autre. C'est une disjonction qui appuie l'idée de la dichotomie corps/esprit, fidèle en cela à la pensée philosophique d'un Hegel, par exemple (Trad. Kostas Papaioannou, 1998). Celle-ci se limite formellement à la fonction. Les anaphores indiquent ces distinctions : « *Ma hache défie le bois/ma hache mord le bois/ma hache déteste le bois* »(Ibid.).

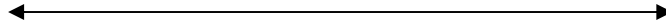
Ainsi, c'est un instrument qui agit et qui porte la fonction du sujet grâce à la personnification manifestée par les sentiments humains de la détestation. Dans cette logique grammaticale, c'est bien l'instrument qui est actif et les verbes décrivant son activité sont effectivement des

verbes actifs. Ce sont notamment « défier », « mordre » et « détester ». C'est donc la hache seule qui agresse le bois.

Dans une position plus passive, vient le corps. Quelques vers suffisent à l'étayer : « *Le soleil mord mon corps/... les mouches tsé-tsé sucent mon sang/... les moustiques boivent mon sang/...* ». C'est le corps est identifié par une de ses propriétés [le sang]. Le corps est dans une position victimaire, agressé autant par le soleil que par les bestioles. A l'opposé de la hache qui défie le bois, le corps est en souffrance. Le parallélisme comme procédé stylistique est à cet égard saisissant du fait qu'il met en relief l'actif de l'un et le passif de l'autre. Ce parallélisme est plus saisissant lorsqu'il met en scène l'alternance du sujet « je » et des variations de la journée, des déclaratives négatives et affirmatives dans des oppositions marquant autant la souffrance existentielle que la résistance du sujet. Jusqu'alors, la disjonction a porté sur la hache et le corps ; maintenant elle va porter sur le corps et le sujet, c'est-à-dire sa matérialité et sa personnalité. Quand le hache mord le bois et que le corps est agressé, le sujet est en conflit avec le monde, décliné sous la journée et la fin du mois :

« La journée est longue/mais moi je ris ; la journée est pénible/mais moi je chante ; la fin du mois est stérile/mais moi je ris ; la fin du mois est stérile/mais moi je bosse ; mes poches sont vides/je chante ».

Les adjectifs qualifiant la journée et les fins de mois (longue, pénible, stérile et vide) manifestent le champs sémantique de la pénibilité. Le temps est vécu subjectivement par le sujet qui, lui, oppose à ce temps l'exaltation (rire, bosser, chanter) qui décline maintenant la double identité de la personnalité : une identité sociale et une identité artistique. Car il bosse (notion de travail) se référant à la rétribution mensuelle pour nourrir « *les enfants qui ont faim/qui veulent chaque jour un peu plus* ». La pénibilité est renforcée par un tout négatif, une privation marquée par des déclaratives formelles : « *je n'ai pas de repos/je n'ai pas de sommeil ; mes poches sont vides* ». On peut esquisser d'ores et déjà quelques associations sémantiques. Entre la hache et le sujet, une similarité psychologique se dégage : ils possèdent tous les deux la force. Tandis que la hache défie le bois, lui défie les longues journées et les bestioles. N'y a-t-il donc pas, dès cet instant, une identité commune par effet métonymique entre l'instrument [la hache] et le corps-sujet [je], tout à la fois dans son identité sociale et son identité artistique ?



Peut-être convient-il de préciser, avant de poursuivre l'analyse, cette identité sociale du corps. Le Coupeur d'Okoumés est un travailleur ; il bosse parce qu'il doit nourrir ses enfants. Face au dur labeur, il assume la souffrance occasionnée par le devoir de la paternité. La seconde identité est artistique. Le Coupeur d'Okoumés, qui assume sa fonction sociale, est aussi un chanteur. Vision donc joyeuse d'un sang qui coule certes, mais qui engendre l'allégresse. Dans ce cas, la similitude entre la hache et le sujet (esprit ?) paraît logique. Mais il faut ajouter à cette jonction une autre, celle du corps avec l'instrument et avec le sujet dans les propriétés psychologiques. La hache est liée au corps parce qu'elle est l'instrument de travail ; et le corps est lié à l'esprit parce que c'est l'esprit qui le fait mouvoir. On en déduit une unité du corps, du sujet et de l'instrument. Leur disjonction se réduit à une factuelité descriptive, le corps et l'esprit sont unifiés et se confondent à l'instrument de travail (la hache).

Ainsi apparaît-il, comme l'écrit en quatrième de couverture de l'essai collectif, S. Breton : « *J'ai un corps bien à moi, semble-t-il, et c'est ce qui fait que je suis moi-même. Je le compte parmi mes propriétés et prétends exercer sur lui ma pleine souveraineté* » (S. Breton, 2006). Bien qu'il relativise cette identité et cette souveraineté dans une approche sociale où le corps est engendré par la société, il semble pourtant que la conscience qu'un sujet a de son corps le projette doublement dans sa souveraineté sur ce corps (moi je) et dans le contrôle de ce corps par les autres (identité sociale, père et travailleur).

Une progressive révélation de lui-même, le père, le travailleur, le poète. Par l'effet métonymique, il est représenté par un objet la [hache], ensuite par le corps (dans une position victimaire) et enfin par je (émotions variées entre le rire, le chant, le travail et la douleur).

1.1. La nature fonctionnelle de la conjonction : Le lien métonymique

La hache a acquis un sens figuré à partir de la sémantique anaphorique qui assure au texte une continuité référentielle. La hache n'est plus à saisir comme instrument d'abattage, mais comme figure de résistance. Elle acquiert des qualités humaines. Le Coupeur est identifié à sa hache par le truchement du lien métonymique. Il s'agit du lien entre activité et instrument (coupeur d'Okoumé/hache) qui donne une relation logique d'identité par glissement de sens, notamment quand le coupeur d'Okoumés déclame : « *Ma hache défie le bois/Ma hache mord le bois/ Ma hache déteste le bois* ». Par relation métonymique, le coupeur est cette hache. Et l'attribution des propriétés humaines à la hache, par effet de personnification, permet d'accréditer cette synonymie moi (poète)=hache (coupeur d'Okoumés). Autrement dit, la synonymie peut se reformuler ainsi : « je suis ma hache », d'autant que le coupeur d'Okoumés

connait sa hache. Opération d'extension du corps ici qui se donne une virtualité, au sens d'énergie, en s'identifiant à la hache par effet de métaphorisation³. L'instrument pour l'agent : la hache pour le coupeur d'Okoumés. Selon Fontanier, qui a donné une caractérisation de la métonymie, ce serait ici une métonymie de la cause instrumentale (1821). La métonymie substitue une entité par une autre, ici la hache à la place du coupeur d'Okoumé. Mais cette substitution sert soit à amplifier le sens par le processus de focalisation qu'elle met en œuvre, soit à structurer le sens par la fonction référentielle et cognitive qu'elle joue. Comme le corps a permis de désigner le sujet (moi je), la hache permet de désigner le coupeur d'Okoumés dont l'expression n'apparaît pas formellement dans l'ensemble du poème.

1.3. L'unité de l'esprit et du corps : homogénéité du dire et du vivre

L'homogénéité du dire et du vivre est manifeste dans cette poésie lyrique, le corps et la parole se donnent comme une unité en actes :

« de bon matin / je cherche ma hache / je connais ma hache / ma hache défie le bois / ma hache mord le bois / ma hache déteste le bois / et moi je déteste / les... » (Magang-Ma-Mbuju Wisi, p.41).

La structure de la phrase est ici anaphorique, répétitive à la manière d'une obsession assurant une continuité référentielle tout à la fois dans le signifiant et dans le signifié, d'autant que le langage poétique révèle aussi les images du corps. La simultanéité de l'acte manifeste la richesse de la sémantique verbale au moins dans les verbes « mord » et « déteste » qui mettent aux prises au moins trois actants (la hache, moi et le bois) avec une amplification du sens grâce à l'anthropomorphisme et au zoomorphisme par quoi la hache acquiert des qualités humaines et des qualités animales. La projection des états d'âme sur l'instrument est suivie d'une action (mordre), au sens zoomorphique. Ce qui met en évidence une triple identité du sujet : instrument (hache), individu (moi, je, ma) et animal (mord). Sur le corps sont ainsi

³ Il peut s'agir ici d'une métaphore pour mettre en relief le lien analogique. Mais ce n'est pas le cas, car la métaphore se construit autour de deux champs sémantiques distincts, alors que la métonymie se fait avec deux désignations appartenant au même champ sémantique, ici le Coupeur d'Okoumés et la hache. Elle instruit un lien logique agentiel et instrumental. Il s'agit du champ sémantique de l'abattage champêtre.

projetées la force animale, la conscience d'être du sujet mais aussi la conscience en actes. La personnification de la hache accompagne de la sorte la métonymie dans l'œuvre de similarité du sujet et de l'objet en même temps qu'elle montre que l'humanité a aussi des caractéristiques animales, se déployant par la conscience et par les actes.

Les états d'âme du sujet dans les verbes [défie, mord, déteste] se réfèrent doublement au sujet et à la hache, jouant un rôle allégorique dans ce cas puisqu'elle traduit en actes l'idée ou le sentiment de la force et de la détestation par la morsure. De même, l'alignement anaphorique de la forme de la phrase donne l'effet d'une gradation des états d'âme qui finit dans une figure hyperbolique, occasionnant un inachèvement de la transitivité du verbe [déteste] dont la formulation définitive est suspendue dans l'article indéfini [les] et la ponctuation substitutive de l'innommable : les points de suspension. L'expression linguistique, qui décrit les états d'âme et les actes du sujet, suspend ici la continuité référentielle, puisque l'objet ou la personne détesté(e) est signalé(e) seulement par des suspensives. Mais de quoi ces suspensives sont-elles le substitut ? Peut-on dire qu'il s'agisse ici d'une prosopopée, dont le procédé consiste à faire parler un mort, un absent, un dieu ou un être surnaturel ? Il paraît difficile de l'affirmer. Cependant les suspensives peuvent être le substitut du « bois » alors que la question de son signifié se poserait toujours, le déterminant du bois étant au singulier (le) et le déterminant des points de suspension étant au pluriel.

Il y a, pour ainsi dire, une esquisse de performativité postulée dans cette homogénéité du dire et du vivre, une unité du corps et de son langage.

2. Dialectisation, concomitance des tropes et l'unité corps/esprit

2.1. Signification immédiate et objectivation

Dans le processus métonymique tel qu'il est manifeste dans ce poème, le sujet se donne une représentation de lui au moyen de laquelle il a une nette connaissance de lui-même. Il connaît aussi bien ses divers états de conscience que ses actes, passant de la virtualité à la pratique. Se dessine ici une séparation entre l'expérience poétique et l'expertise analytique de la philosophie, soit deux modes de connaissances faisant accéder à la « signification

immédiate » (Granger G.-G., 1968), pour l'un, et à l'objectivation⁴ pour l'autre. Si l'on se place du point de vue de l'opposition entre signification et sens telle que posée par Granger par exemple, la poésie illustre bien l'expérience totale de la vie donnée comme substrat immédiat parce qu'elle se fait au même moment que sa description langagière. Ce qu'il convient de comprendre par là, c'est le fait que l'expressivité du poème donne naissance à une expérience vécue qui est à saisir comme telle sans médiation conceptuelle. L'immédiateté se réfère au monde vécu. Et le Chant du coupeur d'Okoumés offre justement une expérience vécue. Dans celle-ci, si du point de vue linguistique, la distinction corps, sujet et hache paraît évidente, du point de vue paradigmatique ces mots renvoient à un même domaine sémantique relatif à un homme qui abat un arbre. La métonymie joue ici un rôle référentiel.

La poésie fournit au travail analytique de l'herméneutique un matériau d'interprétation philosophique des significations immédiates par le truchement desquelles il peut être esquissé un modèle structural du sens. Puisqu'il s'agit ici d'une poésie lyrique, alors, au lieu de poursuivre le projet d'un Granger de mener l'étude du style des travaux marxistes et psychanalytiques, il est judicieux d'étudier philosophiquement la signification du style lyrique par ses manifestations. Granger s'intéresse au métadiscours pour étudier les faits humains, notamment la psychanalyse, le marxisme et l'histoire. Pour nous, au contraire, le matériau poétique se donne comme expression d'un fait humain autant qu'il dévoile un fait humain. La poésie est, en cela, une double expression des faits humains et sans chercher à faire science par l'objectivation et le processus d'une mise en branle de la praxis, selon ce que souhaite Granger, il paraît pertinent cependant d'attacher du prix au procédé qui fait sens du fait d'un dévoilement du monde vécu. Ce monde vécu est celui des perceptions et des apperceptions,

⁴ Hegel et la question du fétiche chez l'Africain : « Le second moment de leur religion consiste dans le fait qu'ils font de leur pouvoir un objet de représentation extérieur à leur conscience et lui donnent une figure. Ils élèvent à la dignité de génie toute chose qu'ils imaginent avoir de la puissance sur eux, animaux, arbres, pierres, figurines de bois. Les individus se procurent de semblables objets en se les faisant donner par les prêtres. C'est en cela que consiste le *fétiche*, mot employé par les Portugais et qui dérive de « *feitizo* », magie. Dans le fétiche il semble que se manifeste une autonomie objective en face du libre vouloir de l'individu ». <https://www.monde-diplomatique.fr/2007/11/HEGEL/15275>.

c'est-à-dire celui du phénomène. Le toucher est ici le sens majeur par lequel le corps rentre en contact avec le monde. Le tactile offre ainsi de saisir la relation au monde du Coupeur d'Okoumés : « *Le soleil mord mon corps* », « *mes doigts sont en sang* », « *les mouches tsé-tsé sucent mon sang* », « *les moustiques boivent mon sang* », « *les piqûres des bestioles* », sont autant d'expressions qui rendent compte de son vécu. Un vécu qui est dans un environnement inhospitalier, agressif et répugnant, puisque l'abatteur le déteste : « *Je déteste ces bestioles comme je déteste les...* ».

Deux observations à faire ici. D'abord au niveau de la structure stylistique marquée par l'anaphore qui répète et insiste sur la violence que subit le corps. Et ensuite, sur la comparaison qui chute sur les suspensives : « *Je déteste les bestioles comme je déteste les...* ». Ce qui permet de rappeler que sa « hache déteste le bois ». Se peut-il donc qu'il déteste le bois ? Assurément non. Une interprétation philosophique du style analyse les procédés stylistiques pour en dire la fonction humaine et expressive, et montrer comment le poème procède subtilement à une dialectisation du style lyrique. De quoi donc les suspensives sont-elles le substitut ? Peut-on esquisser une identité entre le bois et ces suspensives qui marquent non l'échec du langage mais sa puissance métaphorique et suggestive ? Sans se risquer dans une interprétation qui mériterait bien plus d'attention, on peut suggérer que « le bois » représente autre chose que l'objet physique désigné ainsi. Et, de la sorte, le Coupeur d'Okoumés est le poète qui défie, qui mord et qui déteste une figure cannibalesque, une figure violente qui contraint le poète à la souffrance. Le style lyrique ne rend pas seulement compte de sa souffrance seulement, mais aussi de sa revanche. L'alternance sémantique entre les états psychologiques par le biais de l'anaphore, la métonymie et l'opposition qui entretient le contraste aboutit à une condensation expressive qui dialectise l'émotivité, la peignant comme une force rédemptrice. Mais pour mieux expliciter le phénomène, peut-être vaut-il mieux de voir si la métonymie joue ici une fonction référentielle ou au contraire une fonction prédictive.

2.2. Poème, corps et dialectisation : le rendement du corps et de la poésie

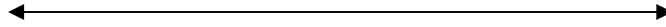
Il est évident que ce n'est pas dans la poésie que l'on trouve les modèles dialectiques, mais comme on l'a vu dans l'opposition « significations immédiates » et « sens » formulée par Granger, la poésie procède aussi à une illustration du modèle dialectique. C'est particulièrement le corps dans l'holisme qui est ici manifeste, c'est-à-dire sa projection

fonctionnelle dans une société qui le crée. Le poète met en œuvre une conception instrumentale du corps. Et loin de l'hédonisme qui compose souvent la poésie lyrique, le corps est imaginé comme une propriété collective parce qu'il répond d'abord au sens que la société lui donne. Et si le poète dit « je », s'identifiant tour à tour à son corps et à sa hache dans une situation fonctionnelle, il est le résultat d'une automatisation des codes et des usages sociaux du corps.

L'un de ces usages sociaux du corps est justement lié à la paternité. Dans les vers : « *Les enfants qui ont faim et qui veulent chaque jour un peu plus* », il est objectivement représenté le sens sacrificiel du corps du père, contraint au travail. C'est notamment la sémantique verbale autour du verbe « couper » qui en indique une multivalence pour dire le statut social du corps. En effet, la structure verbale « *ma hache mord le bois* » met en scène plusieurs actants : le coupeur d'Okoumés, la hache, les acheteurs, les enfants qui bénéficieront de la vente, le bois. Ce qui est mis en procès dans le verbe « mordre » est polysémique. Et comme, par effet métonymique dans une logique fonctionnelle, la hache est ce corps du coupeur d'Okoumés, on peut en déduire une mise en branle de la dialectique hégélienne/marxiste du maître et de l'esclave, du patron et du travailleur non désigné dans l'expression allusive : « *moi je déteste les...* ».

Si la dialectique semble posée, notamment en rééditant l'opposition bourreau versus victime ou bourgeois versus ouvrier, il reste que la poésie est suggestive. Les dynamiques anaphoriques et le langage métaphorisé peuvent faire poème, notamment parce qu'ils donnent à la poésie la faculté d'interpréter et d'être interprété existentiellement le monde, selon la distinction induite par Heidegger (Trad. 1988). Le corps travailleur est incarné par la hache, il est un coupeur d'Okoumés ; le phrasé poétique nomme et met en œuvre la prose dialectique. La fonction paternelle expose parallèlement le sujet, le coupeur d'Okoumés, qui donne là aussi une conception du travail comme nécessité vitale, un impératif pour la subsistance et la continuité de la vie par l'alimentation de la progéniture. La poésie, elle, pendant que s'institue en elle une intrigue narrative, tente aussi un pli du repli vers elle-même, notamment par la tension et la mise en relief des points de suspension : « *le soleil mord mon corps/ ma hache déteste le bois/ et moi je déteste / les...* ». Un vers qui se réduit à ceci : « *les...* », mais dont on tente la saisie par l'enjambement avec le vers précédent. La poésie reprend ici son sens métaphysique expérimenté par les symbolistes, notamment Mallarmé pour qui :

**Penser avec la matière charnelle et poétique : les problèmes philosophiques de la
métonymie dans la « Chanson du coupeur d'Okoumés » de Magang-Ma-Mbuyi Wisi¹**
Boundzanga Noël Bertrand



*« Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème
qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve... Il doit y avoir
toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature »⁵.*

Or, ce silence qui se fait par le retrait de la nomination est contraire à la dimension paradigmaticque de la métonymie, puisque les termes de substitution partagent avec le terme substitué le même environnement référentiel ou cognitif. La hache a donc vocation à figurer le coupeur d'Okoumé, alors que les suspensives mettent à jour ce qui, métaphysiquement, fait poème. Le poète déteste « les... ». Les journées longues ? Les journées pénibles ? Les fins du mois stérile et ses poches qui sont vides ? Et pourquoi donc rirait-il et chanterait-il ? « *La journée est longue / mais moi je ris / la journée est pénible / mais moi je chante* ». Le rire qui est ici une défiance dans le genre de la satire et qui dit la résistance du coupeur d'Okoumés face à un environnement hostile. Mais se peut-il aussi que les suspensives suggèrent des éléments historiques extratextuels du contexte gabonais en 1975, lorsqu'est publié le recueil de poèmes, *Le crépuscule des silences*, d'où est extrait le poème Chant du coupeur d'Okoumés ? Cette hypothèse est reprise par H.-H Sima Eyi (2006) et Serge Moukagni Moussodji (2013) qui rappellent l'engagement des poètes autour des valeurs de la liberté au prisme avec un parti politique unique (Parti démocratique gabonais) instauré comme une dictature depuis 1968. Ce que suggèrent les points de suspension, qui sont par ailleurs les seules traces de la ponctuation dans l'ensemble du poème, c'est le corps politique contre lequel sont projetées les images négatives du jour.

La poésie sert ici à peindre les clivages idéologiques sans renoncer à ce qui lui est propre, les fantaisies du langage. Ainsi, elle énonce autant qu'elle laisse une énonciation intransitive pour suggérer les infamies d'une histoire politique mal digérée parce qu'elle se raconte encore au présent sous la forme d'une persécution (Boundzanga N. B., 2016 : 17). Tel est sans doute le rendement de la poésie que nous voudrions dire par le corps et son langage, l'agressivité dont il fait l'objet et l'exaltation satirique qui est sa réponse à l'abîme du jour. Au crépuscule, répondent le chant et le rire, soit deux manifestations du corps qui expriment des états d'âme du sujet allègre.

3. Fonction de la métonymie et son sens

⁵ Réponse à l'Enquête sur l'évolution littéraire, de Jules Huret (*Echo de Paris*, 14 mars 1881).

3.1. Fonction référentielle ou fonction prédictive ?

La métonymie est l'expression linguistique par laquelle le poète nomme le corps, le travailleur et le sujet. Elle décrit notamment la conscience du sujet en tant qu'individu radical cependant marqué par un imaginaire collectif (Tonda, 2007, p.79). Suivant cette analyse de Tonda, la métonymie rend compte de la figure du père dans l'image du coupeur de bois et dans l'objet hache. De fait, la conscience est un corps visible dans l'empirie sociale qui le place en situation fonctionnelle. Comme dans la philosophie husserlienne, toute conscience étant conscience de quelque chose, le corps existe pour quelque chose. Il n'a pas d'existence en soi ; il a une identité fonctionnelle. Ainsi, l'exaltation du moi est moins centrée sur la conscience individuelle que sur le pouvoir social du corps capable de nourrir des enfants qui « *ont chaque jour un peu faim* ».

On pourrait croire que c'est ici un imaginaire du corps qui redouble la puissance de l'image du corps-force, réduit à cela même qui priverait le corps de l'exercice de penser, automatisé dans le registre du faire. C'est-à-dire un *homo faber* : « *ma hache défie le bois/ ma hache mord le bois* ». La hache, métonymie de la force physique, d'une puissance musculaire qui triomphe de toute adversité, opposée à la force de l'esprit. Cependant les anaphores permanentes dans le poème écartent l'exclusivité de ce sens de la métonymie, d'autant que le poète oscillant entre la hache et le moi, oscille en réalité entre le corps et l'esprit pour dire sa totalité : il est à la fois corps et esprit, inséparable de l'une des deux propriétés.

En ce sens, il est loisible d'envisager, par la notion de fonction référentielle, une grande métonymie sociale dont l'énonciation peut rendre compte. Sur les effets de la métonymie et ses emplois, Patrick Bacry renseigne :

« *Et si l'on veut bien élargir la notion et considérer que la métonymie consiste à représenter un individu, une idée, un objet, etc. par une autre réalité qui en est proche (qui lui est d'une manière ou d'une autre contiguë), alors les exemples de ce que nous appellerons des représentations métonymiques sont innombrables dans la littérature* » (1992, p.137).

Or, précisément, il est possible de représenter le corps social par un individu, comme lorsque Victor Hugo l'explique dans la préface de son recueil de poèmes *Contemplations* (1856) : « Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous ». Il expose par cette explication l'espèce

de métonymie sociale où le pronom personnel « je » est mis pour le « tout » social. Dans ce cas, le coupeur d'Okoumés représente tout travailleur investi d'une éducation dans la fonction de père. En ce sens, la métonymie joue une fonction référentielle parce qu'elle reprend à son compte les savoirs sociaux liés à la communauté humaine. C'est alors que l'on peut parler de « rendement », catégorie utilisée par Marcel Mauss (1950) pour classer les positions du corps. L'efficacité du corps procède de son éducation. Ainsi qu'il est juste de dire que la hache n'a pas d'existence en soi, mais celle qui est attribuée, il en est ainsi de l'individu dont il est la métonymie.

Si l'efficacité du corps procède de l'éducation – on ne devient Coupeur d'Okoumés qu'en l'apprenant – alors le corps assure autant la continuité référentielle par le fait qu'il est un corps éduqué, mais en même temps une fonction prédictive. Cela signifie qu'il peut s'inventer et qu'il n'est pas condamné à la répétition du référent donné par l'éducation. Si la condition du travail demeure, celle de sa technique est susceptible de variation. Le référent sémantique du Coupeur d'Okoumés est celui d'un abatteur en Afrique centrale où l'on trouve cette essence, notamment au Gabon et au Cameroun. Il se réfère ainsi à un autre temps dans l'histoire des techniques du corps relatives au travail, puisque les tronçonneuses ont remplacé les haches pour couper l'Okoumé. Pourtant, si la métonymie devrait jouer une fonction prédictive, en donnant au sujet un processus d'expression dynamique, elle doit permettre à ce dernier et à l'instrument qui l'incarne une autonomie. Est-ce cependant une nécessité si le langage est donné en contexte ?

3.2. Le redoublement du sujet dans l'instrument : humanisme ou fétichisme ?

En se référant aux travaux de Hegel dans son essai, *La raison dans l'histoire*, il apparaît évident que le corps attribue à l'objet une puissance qui le rendrait autonome. Cela signifie que l'objet acquiert une toute-puissance à l'égard du corps-sujet. J'entends par corps-sujet le corps phénoménal doué de la conscience de lui-même. Voici ce qu'écrit le philosophe allemand à propos des Africains :

« Ils élèvent à la dignité du génie toute chose qu'ils imaginent avoir de la puissance sur eux, animaux, pierre, figurines de bois. Les individus se procurent de semblables objets en se les faisant donner par les prêtres. C'est en cela que consiste le fétiche » (Hegel).

Observant le Coupeur d'Okoumés dans le poème de Magang-Ma-Mbuju Wisi, il semble que l'identité du corps et de la hache est linguistiquement construite autant qu'elle donne lieu à leur identité sémantique. Par lien métonymique, le corps-sujet s'identifie à un objet dans une description structurale ; dans les liens fonctionnels, cela se traduit ainsi : l'agent s'identifie à l'instrument qu'il utilise. Il prête en effet à ce dernier un pouvoir. Mais l'instrument n'a pas une puissance en soi bien qu'il possède les attributs de cette puissance. Si l'objet reste sans usage, il reste dans la pure potentialité de la puissance, c'est donc l'agent qui met en actes la puissance de l'objet. Il y a entre l'agent et l'instrument, une relation de complétude en ceci que l'homme ne possède pas les propriétés de la hache et que la hache ne possède pas les propriétés de l'homme. Ce n'est que dans une relation métaphorique qu'ils peuvent s'identifier l'un à l'autre. Ainsi, pour l'homme qui est conscient de lui-même et prend connaissance de lui-même par la découverte de ses limites et l'usage d'un instrument, il s'agit dans le lien d'agent d'une extension du corps, non la fétichisation d'un objet qui serait supérieur et autonome à l'égard de l'agent.

L'interprétation de Hegel en aurait été toute différente, mais c'est moins parce qu'il a ignoré les procédés stylistiques que parce qu'il a versé dans l'idéologie anti-noire. A propos de la religion qu'il dénie aux Noirs, le philosophe allemand donne la reconnaissance d'un Etre Supérieur pour engendrer le fait religieux comme condition même de la religieux ; cela créerait la hiérarchie entre l'Etre Suprême, haut et fort, et les hommes, bas et faibles. Or, en faisant une extension de son corps sur un objet, l'homme noir lui attribue les traits qui devraient appartenir à l'Etre Suprême. Cette manière de procéder qui donne pouvoir aux choses s'appelle magie, et le fétiche est l'objet qui incarne cette relation magique au monde. Ce faisant, l'homme est lui-même instrument et donc sujet-objet avec les attributs de cet objet dans une représentation symbolique. La hache est la figure positive de l'image de l'homme travailleur. Elle est moins la négation de Dieu et de la religion que l'affirmation de la centralité de l'homme.

L'homme fait de son pouvoir un objet de représentation autant qu'il représente les limites de ce pouvoir. La figure qui incarne ce pouvoir n'est pas un substitut de l'Être Suprême, elle est la manière dont l'homme se perçoit à l'égard de lui-même et de la nature. La relation entre le corps-sujet et l'instrument n'est pas en cela magique. L'instrument n'acquiert pas une puissance surnaturelle et ne travaille pas à la place de l'homme. C'est une manière artistique

de se représenter sa présence au monde mais aussi une référence cognitive de ce qu'est l'homme dans la nature : un homme qui fabrique et qui est en proie à toute sorte d'adversité pour inventer son monde. Dans cette perspective, l'homme est un créateur à l'image de l'Être Suprême, non un magicien. C'est à cette signification immédiate que le poème fait accéder par le biais de la métonymie, et Hegel aurait pu comprendre que cette conjonction entre le corps-agent et l'instrument ne procède pas d'une fétichisation de l'objet par la pensée magique, mais d'un mouvement de laïcisation de Dieu qui va connaître son apogée au XXe siècle alors que le philosophe allemand n'est déjà plus là.

Conclusion

La métonymie ne procède pas à un changement de sens, mais à un changement de désignation. Dans le problème posé sur le corps, l'objectivation de la distinction corps et son instrument, la métonymie a permis d'envisager une première similarité entre le corps et l'esprit et une deuxième, entre le corps-sujet et l'instrument. Ce qui en a traduit l'extension, au point que le corps se donne comme projet, objet et instrument.

Par le procédé métonymique, se sont également révélés les problèmes philosophiques portant à la fois sur l'objectivation des significations immédiates et sur la représentation du corps par un instrument qui reste fidèle à ce que le corps donne à être. Réfutant en ce sens l'opinion de Hegel sur l'absence de religion chez les Noirs, la métonymie prouve que la figuration du corps dans un instrument n'aboutit ni à l'effacement du sujet, qui reste conscient et actant de ses actes, ni à l'absence d'un être suprême. Tout au plus, au lieu d'être magique, la figuration du sujet dans l'instrument fait de l'homme un créateur qui le rapproche de Dieu autant qu'il l'institue comme dieu. Ici s'énonce peut-être allusivement si ce n'est la laïcisation de Dieu, du moins la divinisation de l'homme, plongé dans la création et cependant soumis aux aléas de l'existence, tel que le travail.

Sans faire de l'histoire, la métonymie est aussi pensée comme un langage en contexte. En ce sens, à propos du corps, elle permet de discuter de son rendement grâce à son identité fonctionnelle objectivée par le souci de la paternité et d'inscrire le langage métonymique dans une dynamique des langages sociaux confrontés aux clivages sociaux.

Bibliographie

Bacry P., 1992, *Les figures de style*, Belin.

Bellachhab A. et Galatanu O., 30 juillet 2012, « La violence verbale : représentation sémantique, typologie et mécanismes discursifs ». *Signes, Discours et Sociétés* [en ligne], 9.

La force des mots : les mécanismes sémantiques de production et l'interprétation des actes de parole "menaçants". Disponible sur Internet : <http://www.revue-signes.info/document.php?id=2893>. ISSN 1308-8378.

Boundzanga N. B., 2016, *Le Gabon, une démocratie meurtrière*, Paris, L'Harmattan.

Breton S., 2006, *Qu'est-ce qu'un corps ?*, 2006, Paris, Flammarion.

Fontanier, P., 1821, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.

Granger G.-G., 1968, *Essai d'une philosophie du style* (Philosophies pour l'âge de la science), Paris, A. Colin.

Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, Trad. Kostas Papaioannou, 1998, Paris, Plon, notamment le chapitre intitulé : « La raison dans l'Histoire : l'Afrique ».

Heidegger, *Les Hymnes de Hölderlin : « La Germanie » et « Le Rhin »*, Trad. de F. Fédier et J. Hervier, 1988, Paris, Gallimard.

Magang-Ma-Mbuju Wisi, *Le crépuscule des silences*, 1975, Pierre Jean Oswald.

Maulpoix J.-M., 2000, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, « en lisant en écrivant ».

Mauss M., « Les techniques du corps », 1950, dans *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF.

Moukagni Moussodji S., 2013, « La notion de l'écart chez Pierre-Edgar Moundjégou », dans Moutsinga B., *Regards croisés sur l'œuvre poétique de P. E. Moundjégou Magangue*, Paris, L'Harmattan.

Sima Eyi H.-H., 2006, « Littérature gabonaise : parcours général et évolution », dans *Hispanitas*, Revue d'études afro-hispaniques, n°2, novembre.

Tonda J., 2007, « Entre communautarisme et individualisme : la "tuée tuée", une figure-miroir de la déparentélisation au Gabon », dans *Sociologie et sociétés*, vol. 39, n° 2, p. 79-99.