



HAL
open science

Poésie ivoirienne francophone et changements sociaux : études de quelques courants

Angeline Otré-Aka

► **To cite this version:**

Angeline Otré-Aka. Poésie ivoirienne francophone et changements sociaux : études de quelques courants. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2018. Français. NNT : 2018USPCA030 . tel-02147470

HAL Id: tel-02147470

<https://theses.hal.science/tel-02147470>

Submitted on 4 Jun 2019

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.

UNIVERSITÉ SORBONNE-NOUVELLE-PARIS III

Littérature générale et comparée



THÈSE DE DOCTORAT

ANGELINE OTRÉ - AKA

POÉSIE IVOIRIENNE FRANCOPHONE ET CHANGEMENTS SOCIAUX :
ÉTUDE DE QUELQUES GRANDS COURANTS.

ED 120

Vol. 1

Jury : Mme Yolaine PARISOT, Professeur, Université Paris Est

M. Jean BESSIÈRE, Professeur émérite, Sorbonne Nouvelle Paris III

M. Bernard MOURALIS, Professeur émérite, Université Cergy Pontoise

M. Daniel-Henri PAGEAUX, Professeur émérite, Sorbonne Nouvelle Paris III

30 Janvier 2018

SOMMAIRE

DÉDICACE.....	1
GRATITUDE	2
I/ PROBLÉMATIQUE	15
II/ OUTILS THÉORIQUES D'ANALYSE	20
III/ LE CHOIX DU CORPUS ET LE CHAMP D'ÉTUDE.....	25
IV/ PLAN.....	33
<u>CHAPITRE I/ LA POÉSIE NÉGRITUDIENTE, UN HÉRITAGE DE LA COLONISATION ?</u>	36
I/ POÉSIE NÉGRITUDIENTE ET ENGAGEMENT.	40
I-1/ LES FONDEMENTS DE LA NÉGRITUDE	41
I-1-1- LA DESTRUCTION DE LA THÉORIE DE LA TABLE RASE PAR LE TÉMOIGNAGE DES ETHNOLOGUES	42
I-1-2- WILLIAM EDWARD BURGHARDT DU BOIS, LE PRÉCURSEUR DE LA NÉGRITUDE.....	49
I-1-3- L'IDÉOLOGIE AMBIANTE AUX ANTILLES	53
I-1-4- LA VÉRITABLE EXPÉRIENCE PARISIENNE	55
I-1-4-1- FLORAISON DES REVUES ET CHANGEMENT SOCIAL	57
I-1-4-1-1/ LA REVUE DU MONDE NOIR	57
I-1-4-1-2/ LÉGITIME DÉFENSE	58
I-1-4-1-3/ L'ÉTUDIANT NOIR	58
I-2/ AUTOUR DES DIFFÉRENTES APPROCHES DE LA NÉGRITUDE.....	59
I-2-1- LA NÉGRITUDE CÉSARIENNE	59
I-2-2- LA NÉGRITUDE SENGHORIENNE	64
I-2-3- LA NÉGRITUDE DAMASSIENNE	66
I-3/ À PROPOS DE L'ESTHÉTIQUE NÉGRITUDIENTE: CÉSAIRE, SENGHOR, DAMAS OU LE TEMPS D'UNE NOUVELLE POÉSIE?	71
I-3-1- ESTHÉTIQUE NÉGRITUDIENTE ET CHANGEMENTS SOCIAUX	71
I-3-1-1- LA PRÉGNANCE DES MODÈLES OCCIDENTAUX.....	72
1/ SENGHOR, PERSE, ET CLAUDEL.....	73
2/ CÉSAIRE ET LES SURREALISTES	74
I-3-1-2- VERS L'UNIVERSALITÉ DES FORMES NÉGRITUDIENNES.....	77
<u>CHAPITRE II/ DES GRANDS « CLASSIQUES » DE L'ORALITÉ IVOIRIENNE : ANALYSE DE TROIS GENRES POÉTIQUES</u>	88
II-1/ LE WIEGWU, UNE PAROLE LANGUE D'IGUANE	90

II-1-1 WIEGWU ET GÉNÉRICITÉ LECTORIALE	93
II-1-2- WIEGWU ET GÉNÉRICITÉ AUCTORIALE.....	95
II-1-2-1- LE WIEGWU, UNE PAROLE FEU.....	95
II-1-2-2 LE WIEGWU, UNE PAROLE EAU	99
II-2/ DES FORMES ET FONCTIONS DU WIEGWU À TRAVERS LES POÈMES PLUIE DILUVIENNE, J'AI SUPPLIÉ LE MAL ET PETITE GENETTE, MÉTAMORPHOSE-TOI EN LÉOPARD	100
II-2-1- LE WIEGWU, UNE PAROLE DITHYRAMBIQUE	101
II-2-2- LE WIEGWU, UNE PAROLE MORALISATRICE	105
II-2-3- LE WIEGWU, UNE PAROLE GUERRIÈRE ET VIOLENTE	110
II-2-4- LE WIEGWU, UNE PAROLE INTERTEXTUELLE.....	114
II-2/ L'ORIKI ET LES TEMPS DE CRISE	119
II-2-1 APERÇU SOMMAIRE DU GENRE.....	119
II-2-2 TRAITS FORMELS DE L'ORIKI.....	122
II-2-3 RÔLE ET PLACE DE L'ORIKI EN PÉRIODE DE CRISE	124
II-3/ DES HYMNES AUX CHANGEMENTS SOCIAUX: LE VERSET ORIKIEN, UN POÈME	126
II-3-1- L'ORIKI D'IKERRE.....	126
II-3-2- MISE EN REGARD DE LA CRISE IVOIRIENNE ET DE L'ORIKI DE LAURENT GBAGBO: SÉPLOU	129
II-3-2-2- GBAGBO, UN TACTICIEN POLITIQUE?	135
II-3-2-3- GBAGBO, L'EVEILLEUR DE CONSCIENCE?.....	136
II-3/ APPROCHE SÉMANTIQUE DE L'ORIKI D'UN SANS-GRADE: MAHI BATAKI	138
II-3-1/ AUTOUR DU SUJET DES PRÉDICATS	139
II-3-1-1 UN COURAGE À NUL AUTRE PAREIL	140
II-3-1-2- UNE GRANDEUR MORALE.....	140
II-3/ LE KOUROUBI: UNE POÉSIE FÉMINISTE.....	143
II-3-1/ DE LA MANIFESTATION PHÉNOMÉNOLOGIQUE DU KOUROUBI	143
II-3-1-1 REGARD SOMMAIRE SUR LA SOCIÉTÉ MALINKÉ PRECOLONIALE	145
II-3-1-2 À PROPOS DES BOULEVERSEMENTS COLONIAUX	145
II-3-2- UNE SOCIÉTÉ SI MAL FAITE: L'URBANISATION ET LA DÉCHÉANCE DES MŒURS IVOIRIENNES	147
CHAPITRE III/ APPROCHE THÉORIQUE DES CHANGEMENTS SOCIAUX.....	151
III-I/ DE L'OPPOSITION DES CRITIQUES FORMALISTES ET SOCIOLOGIQUES: UN CONFLIT IMPORTÉ D'EUROPE (MOMENT ANALYTIQUE)	151
III-1-1 FONDEMENTS ÉPISTÉMOLOGIQUES DES CRITIQUES FORMALISTES RUSSES.....	154
III-1-1-1 DE LA THÉORIE DE LA MÉTHODE FORMELLE	156
III-1-1-2- JAKOBSON ET LE COURANT FORMALISTE.	158

III-1-1-2-1 LES FONCTIONS DU LANGAGE	159
III-1-1-2-2 LA THÉORIE DES DEUX AXES DE JAKOBSON	160
III-1-1-2-3- LES LIMITES OBJECTIVES DES THÉORIES DE JAKOBSON DANS LE MILIEU SUBSAHARIEN.	162
III-2/ LE STRUCTURALISME DE SAUSSURE	163
III-2-1 LES AXES DU STRUCTURALISME DE SAUSSURE	163
III-2- 2 RESTITUER LA PENSÉE DE SAUSSURE?	166
III-3/ DU COURANT SOCIOLOGIQUE	168
III-3-1 LES PRINCIPAUX FONDATEURS DES COURANTS SOCIOLOGIQUES.....	169
III-3-1-1 GYÖRGY (GEORGES) LUKÁCS	169
III-3-1-2 LUCIEN GOLDMANN.....	172
III-3-2 LA SOCIOCRIQUE	174
III-4/ L'APPORT DE L'AFRIQUE SUBSAHARIENNE DANS CE CONFLIT SÉCULAIRE	175
III-4-1 CONCEPTION UNIFIANTE DE L'ENVIRONNEMENT CHEZ LES AFRICAINS.....	175
III-4-2/ LE CAS DE DIBÉRO	177
III-4-3 LE POSITIONNEMENT DE ZADI	179
III-5/ L'APPORT DE LA SÉMANTIQUE DE POTTIER ET DE RASTIER DANS LA MANIFESTATION DU CONFLIT.....	188
III-5-1 AUTOUR D'UN DÉBAT ARTIFICIELLEMENT CONÇU	188
III-5- 2/ LE VIRTUÈME	188
III-5- 3/ LA PERTINENCE DE L'ARGUMENT GÉNÉRIQUE.....	189
<u>CHAPITRE IV/ POÉTIQUE DES CHANGEMENTS SOCIAUX.....</u>	194
IV-I/ LES CONFIGURATIONS INTRATEXTEUELLES DES CHANGEMENTS SOCIAUX	194
IV-I-1 LES FIGURES DE SENS ET LA PROBLÉMATIQUE DES CHANGEMENTS SOCIAUX.....	194
IV-I-1-1 APPROCHE QUANTITATIVE	198
IV-I-1-1-1 ÉCHANTILLON DE <i>FER DE LANCE</i>	198
IV-I-1-1-2 ÉCHANTILLON DE <i>LA PROPHÉTIE DE JOAL</i>	201
IV-I-1-2- APPROCHE QUALITATIVE.....	202
IV-I-1-2-1 POÉSIE ET TÉMOIGNAGE DE « RÉTROSPECTION »: COMME UN DEVOIR DE MÉMOIRE.....	204
IV-I-1-2-2 POÉSIE ET TÉMOIGNAGE DE « SPECTION »: CRITIQUE ET ADMIRATION D'UN PRÉSENT PROBLÉMATIQUE ..	208
IV-I-1-2-3 POÉSIE ET TÉMOIGNAGE DE « PROSPECTION » DANS <i>FER DE LANCE</i> ET <i>LA PROPHÉTIE DE JOAL</i>	212
IV- 2/ AUTOUR DES MACROS SYMBOLES	215
IV-2-1 LE MACRO SYMBOLE DE JOAL.....	218
IV-2-2 LE MACRO SYMBOLE DES TALENTS	223
IV-2-3 LE NOYAU SYMBOLIQUE « FER DE LANCE » DANS L'EXPRESSION DES CHANGEMENTS SOCIAUX	228

IV-3/ LES TEMPS VERBAUX COMME VECTEUR DES CHANGEMENTS SOCIAUX	235
IV-3-1-APPROCHE QUANTITATIVE	241
IV-3-2- APPROCHE QUALITATIVE	245
IV-3-2-1- LE TRAITEMENT DU PASSÉ	245
IV-3-2-2- LE TRAITEMENT DU PRÉSENT.	250
IV-3-2-3- LE TRAITEMENT DU FUTUR	253
IV-4/ LES MANIFESTATIONS LYRIQUES DE <i>FER DE LANCE</i> ET DE <i>LA PROPHÉTIE DE JOAL</i>	260
IV-4-1- LE LYRISME CHEZ ZADI.....	260
IV-4-2- ENO ET SES ALLUSIONS EXPLICITES ET IMPLICITES À LA BIBLE.....	263

CHAPITRE V/ LES CONFIGURATIONS GÉNÉRIQUES DES CHANGEMENTS SOCIAUX.....273

V-1/ L'ÉPOPÉE CHEZ ZADI	273
V-1.2 « <i>FER DE LANCE</i> » OU LA VEILLÉE POÉTIQUE DE VILLAGES AFRICAINS	278
V-1.2-1- LES CONCEPTS TRADITIONNELS RÉINVENTÉS	281
V-1.2-2- LES MYTHES RÉACTIVÉS ET RÉENCODÉS.....	282
V-1-3 <i>FER DE LANCE</i> , UN TEXTE INTERTEXTE	283
V-2/ CHEZ ENO: UNE ÉPOPÉE DE LA DOULEUR? UNE ÉPOPÉE ESCHATOLOGIQUE?	285
V-2-1-GRAVITATION AUTOUR D'UNE ÉPOPÉE DE LA DOULEUR DANS <i>LA PROPHÉTIE DE JOAL</i>	285
V-2-2- L'EXPRESSIVITÉ D'UNE ÉPOPÉE DE LA DOULEUR?	291
V-3 <i>LES QUATRAINS DU DÉGOÛT</i> : UNE POÉSIE SATIRIQUE AU CŒUR DES CHANGEMENTS SOCIAUX.....	297
V-3-1/ LES GRANDS THÈMES ABORDÉS PAR <i>LES QUATRAINS DU DÉGOÛT</i>	300
V-3-1-1- LE LIVRE I: UNE CRITIQUE IMPITOYABLE DE L'ÉCOLE AFRICAINE MODERNE	300
V-3-1-2 LE LIVRE 2 : LE BAL DES LUTINS	305
V-3-1-3 LE LIVRE 3: BOURBIER	307
V-3-1-4 LE LIVRE 4: UNE THÉMATIQUE BOULEVERSAUTE	309
V-3-1-5- LE LIVRE 5 « L'OURS CONTRARIÉ »	310
V-3-1-6 LE LIVRE 6: HARMONIE	312
V-3.2 QUELQUES INDICES FORMELS DES <i>QUATRAINS DU DÉGOÛT</i>	320
V-3-2-1- <i>LES QUATRAINS DU DÉGOÛT</i> : UNE RUPTURE D'AVEC LES ORALISTES	324

CHAPITRE VI/ FORME ET THÉMATIQUE CHEZ LES PIONNIERS DE LA POÉSIE NÉO-ORALISTE.....329

VI-1/ PROBLÈMES GÉNÉRAUX ET ORIENTATIONS MÉTHODOLOGIQUES	335
VI-1/ THÉMATIQUE ET LANGAGE CHEZ LES PIONNIERS DE LA POÉSIE NÉO-ORALISTE	336
VI-2/ LES POÈTES NÉO-ORALISTES CONGOLAIS	337
VI-2-1 AUTOUR DE QUELQUES PROCÉDÉS D'EXPRESSION / UNE BRÈVE ANALYSE DES FORMES LANGAGIÈRES	342

VI-2-2- À PROPOS DES FIGURES DE SENS	343
VI-2-2-1 À PROPOS DES PHÉNOMÈNES RÉITÉRATIFS	346
VI-2-3- LES POÈTES NÉO-ORALISTES IVOIRIENS: L'ÉPIGONE AMÉDÉE PIERRE	347
VI-2-3-1-2- THÉMATIQUE CHEZ AMEDÉE PIERRE.....	347
VI-2-3-1-3- UNE IDÉE DU LANGAGE CHEZ AMÉDÉE PIERRE.....	354
VI-2-3-1-3-1- À PROPOS DES PHÉNOMÈNES RÉITÉRATIFS.....	355
VI-2-3-1-3-2- LES IMAGES CHEZ AMÉDÉE PIERRE.....	356
VI-2-3-1-3-2-1 IMAGES ET CHANGEMENTS SOCIAUX	357

CHAPITRE VII/ CHANGEMENTS SOCIAUX ET NAISSANCE DES LITTÉRATURES DU GHETTO : AUTEURS ET TEXTES DE RUPTURES.....365

VII-1/ ÉMERGENCE D'UNE NOUVELLE LITTÉRATURE.....	365
VII-2/ POÉTICITÉ DES TEXTES NÉO-ORALISTES?	367

CHAPITRE VIII/ ZOUGLOU, RAP, ET SLAM : VERS UN RENOUVELLEMENT DES FORMES POÉTIQUES ?

VIII-1/ LE ZOUGLOU, UNE NOUVELLE FORME LITTÉRAIRE? UNE POÉTICITÉ URBAINE?	380
VIII-1-1 SUR LES TRACES DU ZOUGLOU.....	382
VIII-1-2- UN ART CRÉANT DES MOTS NOUVEAUX	383
VIII-1-3- FORMES ET RÉCEPTION DU ZOUGLOU.....	385
VIII-2/ RAP: UNE POÉSIE URBAINE CHANTÉE	391
VIII-2-1- L'INFLUENCE DES GENRES AFRICAINS DANS L'EXPRESSION DU RAP ?	393
VIII-2-2- L'EXPRESSION DE LA GALÈRE.....	396
VIII-2-3- L'EXPRESSION DE LA FRACTURE SOCIALE	399
VIII-2-4- L'EXPRESSION DE LA SORCELLERIE.....	403
VIII-2-4-1-SORCELLERIE ET MYSTÈRE	403
VIII-2-4-2- SORCELLERIE, ORGANISATION HUMAINE DONT LES FONDEMENTS SONT LA JALOUSIE ET L'ENVIE.	406
VIII-2-4-3-SORCELLERIE ET CHANGEMENTS SOCIAUX EN CÔTE D'IVOIRE	407
VIII-3/ GARBA 50: UN RAP DE RUPTURE ET PROXIMITÉ	408
VIII-3-1- GARBA 50, UN RAP DE PROXIMITÉ.....	410
VIII-3-2- UN RAP PÉTRI DANS LE MOULE HUMOURISTIQUE	411
VIII-4/ SLAM, RÈGNE D'UNE POÉSIE URBAINE DÉCLAMÉE.....	413
VIII-4-1- MANIFESTATIONS PHÉNOMÉNOLOGIQUES DU SLAM.....	413
VIII-4-2- LE SLAM: VÉHICULE DU DRAME DES NOIRS.	415
VIII-4-2-1-L'EXPRESSION DE LA DOULEUR ET DE LA SOUFFRANCE.....	415

VIII-4-2-2-L'EXPRESSION DE LA MORT	417
VIII-4-4-3 L'EXPRESSION DE LA DÉCHÉANCE MORALE	418
VIII-4-4-3-1-UNE PRESSE DÉCADENTE	418
VIII-4-4-3-2 -UNE RÉLIGION DÉVOYÉE	420
VIII-4-4-3-3-L'ENFANCE MALTRAITÉE.....	420
VIII-4-4-4-LE CRIME GÉNÉRALISÉ ET BANALISÉ	421
VIII-4-4-5-LA FUITE VERS L'AILLEURS.....	421
VIII-5/ ZOUGLOU, RAP ET SLAM: PRÉDOMINANCE DES FAITS DE L'ORALITÉ	422
VIII-6/ L'HUMOUR COMME L'EXPRESSION D'UNE POÉSIE NOUVELLE.....	423
CONCLUSION GÉNÉRALE	431
I/ LES MAÎTRES DE L'ORALITÉ.....	431
II/ À PROPOS DES NÉGRITUDIENS.....	433
III/ À PROPOS DES POÈTES ORALISTES	433
IV/ LES FORMES POÉTIQUES NOUVELLES?	435
VI/ OUVERTURE	445
BIBLIOGRAPHIE.....	454
SIGLES ET ABRÉVIATIONS	454
1-ABRÉVIATIONS BIBLIQUES.....	454
ANCIEN TESTAMENT /BIBLE HÉBRAÏQUE	454
QUELQUES ABRÉVIATION.	458
TRANSLITTÉRATION DE MOTS EN GREC.....	458
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	459
I/ CORPUS	459
II/ LITTÉRATURE DE CÔTE-D'IVOIRE, DU CONTINENT ET DE LA DIASPORA NOIRE.....	459
III/ ÉTUDES CRITIQUES PORTANT SUR LES LITTÉRATURES IVOIRIENNE, CAMEROUNAISE, NEGROAFRICAIN ET FRANÇAISE CONTEMPORAINES	460
IV/ THÈSES, DICTIONNAIRES, BIBLES, ENCYCLOPÉDIES ET REVUES	464
V/ OUVRAGES GÉNÉRAUX	465
VII/ ARTICLE ET COLLOQUES	467
VIII/ VIDÉOTHÈQUE	479
IX/ SITHOTÈQUE SANS MENTION D'AUTEUR.....	480
X/ ANNEXE	482

DÉDICACE

À la mémoire de mon père Jean OTRÉ, tu as soupiré après cette thèse, hélas, affection éternelle !

À la mémoire du professeur Bernard Zadi Zaourou, reconnaissance éternelle.

À tonton Jean-Baptiste Begnana Bogui, tonton JB, tu aurais été ravi...regrets éternels.

GRATITUDE

Je n'ai pu mener à son terme cette thèse que grâce aux aides dont j'ai bénéficié.

Qu'il me soit permis de remercier en priorité le professeur **Daniel-Henri Pageaux** qui a accepté d'encadrer cette thèse et qui m'a accompagnée tout au long de sa rédaction. Du fond du cœur, je tiens à lui témoigner ma gratitude. Enseignant rigoureux et exigeant, ses remarques et suggestions m'ont permis d'éviter un travail monographique. Merci cher professeur pour votre patience.

Une dette particulière me lie au professeur **Aboubakar Ouattara** dont tous les séjours parisiens ont été des occasions pour me conseiller des lectures et m'instruire. Merci pour votre confiance et votre secours inestimables. Je vous témoigne ici, toute ma reconnaissance continuée.

Au professeur **Atsain N'cho François** qui traça les premiers sillons sur la voie de la recherche universitaire. Merci Professeur.

À tonton **Eugène Zadi**, merci pour ton puissant soutien. Merci du fond du cœur.

Les mots ne sauraient traduire ma reconnaissance à l'égard de **Léonie** et de **Serge Monginou**. De jour ou de nuit, leur porte me fut ouverte. Ils se sont impliqués dans la réalisation de cette thèse comme si c'était la leur. Puisse l'Éternel notre Dieu s'en souvenir et qu'il vous en rajoute encore et encore.

Je remercie **Jean Léonard Aka** qui m'a si utilement assisté au cours de la fin de la rédaction de cette thèse et même quand je la commençais. Merci pour ton aide polyvalente.

Je ne voudrais pas oublier **N'guettia Kouadio Martin** qui m'a généreusement consacré son temps. Merci pour tes conseils, tes encouragements et tes lectures. Merci pour nos liens fraternels.

Comment pourrais-je oublier **Dave Adamou** dont les appels téléphoniques et le soutien constant éloignèrent de moi certains doutes. Merci également pour tes corrections.

Mes remerciements vont aussi aux personnes dont les noms suivent pour leur assistance à un moment ou à un autre : **Annick, Lotty, Pépé, Élise, Dominique, Edwige et Johanne**.

Je voudrais remercier tous les artistes et promoteurs des chansons zouglou, rap et slam qui se sont prêtés à mes questions. Merci à Monsieur **Valen Guédé, le groupe Garba 50, Potty, Tiburce Koffi** et **Justin Stanislas**.

Mention spéciale encore à **Serge Monginou** qui a sacrifié de son temps pour réaliser l'aspect informatique de cette thèse.

À **maman** dont j'admire la foi et la fermeté de caractère. Je te dois tant maman.

À mes frères et sœurs : je sais que vous attendiez ce moment avec beaucoup d'impatience, le voilà enfin là sous vos yeux ! Merci Seigneur.

À toute la **famille Otré** et particulièrement à **Pierre Otré**, mon frère aîné, plus qu'un frère, un père second, merci pour cette famille que tu conduis avec sagesse.

À mes fils, **Ethan-Loris** et à **Yohann-Emmanuel** Amon, merci infiniment de votre compréhension et d'avoir enduré mon absence loin de vous pendant la rédaction de cette thèse.

À mon trio final : Léonie, Serge et Jean Leonard,

Vous qui de nuits ou de jours m'avez consacré votre temps

Vous qui avez « guerroyé » à mes côtés pour achever cette thèse

Vous qui donnez un sens vrai au groupe nominal « amour fraternel »,

Aucun lexème de nos langues universelles ne saurait traduire ma reconnaissance
continuée et ma gratitude infinie.

Suivez :

*Un soleil s'était levé où l'espérance tenaillée par la froideur du temps
qui tanguait avait totalement déperlé
Une vacuité de l'âme menée par des sentiments contradictoires
Balafrant tout sur son passage,
Vous, l'aide multi-facette du haut des cieux descendue
Vous, le bras secourable
Vous, la béquille indispensable pour une marche vers la victoire finale
Encore et toujours ce vocable : Merci
Sa bonté déversa des flots embués que mes yeux ne perçurent
Il est le Dieu de l'orphelin, le Dieu du désespéré, le Dieu
du faible, le Dieu qui répond.*

Hashem, ezri weshlomi, toda raba leka!

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Apprécier le sujet « Poésie ivoirienne francophone et changements sociaux : étude de quelques grands courants » impose une analyse préalable des différents syntagmes qui le composent. On a d'une part le substantif *poésie* et d'autre part le groupe nominal *changements sociaux*. La conjonction de coordination *et* joue un rôle déterminant dans l'explication de notre sujet. Allant au-delà de ses fonctions grammaticale et sémantique, la conjonction de coordination *et* semble faire mieux que relier et présenter deux éléments de même nature. Pour revenir au premier syntagme, on peut dire que les adjectifs épithètes « ivoirienne francophone » qui qualifient le lexème *poésie* donnent à celui-ci une détermination. Il s'agit d'une poésie relative à la Côte d'Ivoire et à la langue française. On peut à ce niveau envisager trois interprétations. Soit on prend en compte toute poésie de langue française ayant pour objet la Côte d'Ivoire, soit on considère la poésie des auteurs de ce pays francophone ayant pour objet les réalités de ce territoire. Dans ce cas, il s'agit d'une ancienne colonie française. Enfin la troisième interprétation englobe les deux précédentes. Il faut entendre alors par « poésie ivoirienne francophone » toute poésie de la Côte d'Ivoire et d'ailleurs, d'expression française, et portant sur cette nation. De toutes ces approches, la deuxième paraît la plus pertinente parce qu'elle aide à clarifier le second syntagme. À cet effet, on pourrait considérer que *les changements sociaux* correspondent aux transformations sociales dont cette poésie a témoigné ou qu'elle a contribué à faire émerger dans cette partie du continent noir. On comprend alors que la conjonction de coordination *et* implique, d'une part, les divers rapports que la poésie tisse avec le réel vécu et, d'autre part, un constat d'engagement des poètes et de la poésie.

Quant au terme « francophone », employé par le géographe Onésime Reclus à la fin du XIX^e siècle¹, il est articulé autour de la colonisation². Le mot « francophone » renfermant ainsi initialement une connotation négative qui fait aujourd'hui l'objet de nombreuses controverses, notamment liées aux effets négatifs résultant de la colonisation. Ce mot francophone englobe l'idée de l'organisation spatialisée articulée autour de la promotion de la langue française. Il implique un lien très tenu avec l'idiome français, il paraît difficile de comprendre l'un sans l'autre³. Il recouvre une période historique et contient en substance l'instauration de la

¹ PINHAS (2004), p. 70.

² *Ibid.*, p. 69-70.

³ SUSO LOPEZ, FRAILE (2008), p. 77.

« République coloniale »⁴, une invention qui sert les intérêts de ladite république. En prenant l’Afrique et non l’Asie⁵, la France veut redorer son blason après sa défaite contre la Prusse, puis contre l’Allemagne à Sedan dont il a résulté la perte de l’Alsace et la Lorraine⁶. La république coloniale, au travers de la langue dite universelle, doit civiliser les peuples africains conquis, considérés comme des êtres « primitifs »⁷, des « barbares »⁸ en leur imposant la langue française parce que l’idiome français constitue, selon Onésime Reclus, le peuple⁹. La République coloniale s’appropriera ces territoires et leurs ressources aux fins de mener à bien sa politique industrielle et rentrer de plain pied dans la révolution industrielle¹⁰. Dans une telle perspective, la langue française devient le « fer de lance » de la politique assimilationniste¹¹ et est parée de qualificatifs tels « première, universelle¹² » et doit être promue comme première dans l’espace francophone subsaharien. Dans le cadre de notre analyse, nous avons choisi l’espace ivoirien qui fait partie du monde francophone subsaharien, nonobstant la critique de Jacques Keba Tau relative à cette appellation qu’il juge exclusive et non inclusive. En effet, non seulement l’espace francophone subsaharien n’intègre pas les écrits de l’Afrique du Nord, mais de surcroît, cette partie reste une zone indéterminée¹³. Pourtant, dès l’expansion de cette République coloniale, l’idiome français deviendra, dans cet espace subsaharien la « langue seconde¹⁴ » juxtaposée aux langues locales, qui elles, conserveront le statut de langues « premières ». L’instauration de l’espace francophone ivoirien engendre des tensions liées à la coexistence des langues des colonisés et de celle du colon. Ces tensions résultent précisément de la problématique de la place des langues maternelles africaines face à la langue française, imposée comme langue officielle disposant ainsi d’un rang de faveur¹⁵. La langue française, la seconde, rivalise, selon Ngalasso

⁴ PINHAS (2004), p. 71.

⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁶ *Ibid.*, p. 69-77.

⁷ SUSO LOPEZ, FERNANDEZ FRAILE (2008), p. 77-79. Voir aussi PINHAS (2004), p. 74.

⁸ PINHAS (2004), p. 70.

⁹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰ *Ibid.*, p. 72.

¹¹ *Ibid.*, p. 79.

¹² *Ibid.*

¹³ KEBAS TAU (2005), p. 81.

¹⁴ MWATHA MUSANJI (2007), p. 113.

¹⁵ *Ibid.*

Mwatha Musanji, avec les langues locales. Et elle est devenue, depuis la colonisation, l'idiome de « scolarisation, d'administration et de travail¹⁶ ».

Quant au « changement social / ou changements sociaux », deuxième notion fondamentale de notre sujet, nous l'aborderons en prenant en compte les deux définitions suivantes : celle des fonctionnalistes et celles des évolutionnistes. Si l'approche fonctionnaliste met l'accent sur les facteurs exogènes ou endogènes, la conséquence de nouveauté et de propagation¹⁷, celle des évolutionnistes prend en compte le futur, examine les stades en discernant la cause déterminante. Sur la base de ces deux définitions, l'étude consistera à vérifier si les changements opérés ont transformé profondément la société entière. Ou bien s'agit-il de simples bouleversements qui ont, pourtant, entraîné des changements ? Les mutations sociales survenues en Côte d'Ivoire seront analysées sous le prisme des écrits des maîtres de l'oralité, des oralistes, des néo-oralistes, afin de mettre en lumière les bouleversements sociétaux opérés grâce à leurs écrits. Mais, ces écrits prennent aussi en compte les changements dont les auteurs ont été de simples témoins et les changements qu'ils ont pressentis. D'autre part, nous montrerons l'influence que les changements sociaux ont pu opérer sur leurs écrits. Les écrits lyriques et épiques des maîtres de l'oralité sont-ils imprégnés des changements sociétaux nécessaires pour le développement de la société ivoirienne ou s'emment-ils dans leur registre spécifique, préoccupés par leurs propres thématiques, telles que la mort ?

Quant aux néo-oralistes qui diffusent le zouglou, le slam et le rap, ils sont critiqués par certains oralistes pour la faible, voire l'absence de poéticité de leurs œuvres. Néanmoins, est-il possible de les considérer comme de nouvelles voies et des voix complémentaires durables qui peuvent impacter les transformations sociétales ?

Appréhender la notion de « changement social / changements sociaux » passe par la prise en compte des outils que nous désignons comme des véritables armes maniées par certains poètes. Si tous ces maîtres de l'oralité n'ont pas été les canaux pour des changements sociaux en profondeur, d'autres ont cependant impacté la société en permettant de simples transformations intérieures. Au nombre de ces armes, viviers du militantisme, nous dénombrons l'épopée, l'élégie, la satire, la dénonciation et l'enseignement. La poésie reste un

¹⁶ *Ibid.*, p. 114.

¹⁷ « Facteurs et acteurs du changement social. Quelques courants de la sociologie, la question du changement social » (*s. d. n. a.*), p. 1-2. Voir GLAYMANN (2011-2012), p. 6.

des lieux favorisés pour militer en faveur des changements sociaux. Il convient dans le cadre de notre étude de mettre en vis-à-vis la scripturalité occidentale et celle du continent africain en raison de l'influence de la première sur la seconde. Force est de constater qu'au XX^e siècle en France, la poésie a infusé la société tant et si bien que le poète André Malraux a été nommé ministre de la culture. Il a occupé ce poste ministériel dès le 9 juin 1958¹⁸, ce qui lui a permis d'inscrire son pays dans une vision singulière et de façonner, d'une manière certaine, la culture française.

La littérature a impacté aussi le continent africain. Pour preuve, elle a, en partie, permis à Senghor d'être hissé à la plus haute mandature, celle de la présidence de la république sénégalaise.

L'intérêt que le Sénégal a porté à la littérature l'a conduit à célébrer celle-ci en attribuant à l'une des premières universités de l'Afrique de l'ouest le nom d'un des illustres savants sénégalais, Cheikh Anta Diop. En effet, l'université est appelée depuis le 30 mars 1987, durant la présidence de la république d'Abdou Diouf « Université Cheikh Anta Diop, ou encore *UCAD* ». Les mandatures de Senghor et d'Abdou Diouf ont bouleversé durablement de nombreuses strates de la société sénégalaises comme celle liée à l'éducation nationale.

L'université sénégalaise créée en 1957 et les rares autres universités africaines deviendront le lieu de formation par excellence des futures élites politiques africaines. Elles serviront aussi de moule aux autres sommités noires qui ont suivi leurs études en Europe. La scripturalité a élevé des écrivains ivoiriens à des sommets ; tels sont les cas de Bernard Binlin Dadié qui a été désigné ministre de la culture de 1977 à 1986, Zadi Zaourou nommé également ministre de la culture en 1993-1999 et Maurice Kouadio Bandama, qui occupe actuellement ce poste ministériel, sous la présidence d'Alassane Dramane Ouattara (ADO). L'influence de la scripturalité sur et dans la société ivoirienne est sans conteste, même si par leurs écrits considérés séditionnels, certains d'entre eux ont été emprisonnés, comme ce fut le cas de Bernard Binlin Dadié et de Bernard Zadi Zaourou. L'action culturelle de ces écrivains est, comme le souligne Laurence Saint-Gille, un « levier de puissance de la France aux États-Unis¹⁹ », y compris dans le continent africain, mais elle est aussi et avant tout un levier de puissance dans le pays de ces écrivains. La littérature constitue de tout temps un des lieux privilégiés de l'engagement et de la critique de la société, de l'excès du pouvoir, d'un pouvoir

¹⁸ MOSSUZ-LAVAU (*s. d.*), p. 19.

¹⁹ SAINT-GILLES (2009), p. 1-19.

créateur d'inégalités et de pauvreté. Considéré comme la figure de proue de ce vaste courant critique²⁰, Jean-Paul Sartre a prononcé un de ses mots d'ordre marquants, celui d'« *Écrire pour son époque*²¹ ». Il préconise au travers du langage l'engagement, et l'écriture devient pour Sartre le canal de révélation aux fins d'actions. Marc Chenetier résume clairement la pensée sartrienne par « voir et dire le monde, c'est s'engager²² ». L'écrivain exprime ainsi son désir de reformer la société pour laquelle sa responsabilité n'est plus à démontrer. Dans ces conditions, la littérature devient une entreprise enclenchant une reconversion du factuel, et l'écrivain veille à « *ne rien manquer de son temps* »²³. Écrire, pour Sartre, devient le lieu de l'engagement. Nous soutenons que l'engagement de l'auteur n'implique pas *ipso facto* l'engagement des locuteurs, car c'est une prise de position personnelle de l'écrivain qui le met à nu devant le monde, à charge pour ses destinataires d'être concernés par son engagement et de réagir en posant à leur tour des actes. L'acte d'écrire renferme l'idée d'engagement, la critique, l'interpellation, la contestation, l'encouragement à continuer, l'acte est intimement lié à son auteur : il est *intuitu personae*. Si évoquer le concept de « littérature engagée » dans son acception ouverte est une tautologie comme le relève justement Marc Chenetier et au sens restreint, une contradiction²⁴, *quid* des écrits négritudiens que l'on ne saurait réduire, nous semble-t-il, aux simples idées exprimées, ni les percevoir comme des œuvres monosémiques. Si la réflexion de Marc Chenetier est intéressante en ce qu'elle énonce clairement la tautologie de l'expression « écriture engagée », dire l'engagement par la scripturalité, c'est pour l'auteur accomplir un acte citoyen en étant conscient de son monde et en décidant d'y participer. L'écrit est, nous semble-t-il, non restrictif de la liberté des allocutaires, car il renferme la liberté de ceux-ci de s'inscrire dans l'engagement ou le rejeter pour cause de désaccord, ou ne pas y répondre soit par peur de représailles, soit pour cause d'incompréhension. L'écrit a une existence qui dépasse toutes les définitions que les écrivains

²⁰ DENIS (2000), p. 10. Benoît Denis réserve l'expression de « littérature engagée » à des écrits du XX^e siècle, parce que, selon lui, cette période a problématisé et développé cette formule. En revanche, une littérature de combat a toujours existé depuis Platon, Aristophane, Agrippa d'Aubigné, etc. Le chercheur français propose la notion de « littérature d'engagement » pour désigner le vaste mouvement transhistorique de la littérature à portée politique. Ce jeu de rhétorique permettrait-il de sortir du flou qui enveloppe la notion d'engagement ?

²¹ SARTRE (1947, réédition en 2008 de *Qu'est-ce que la littérature*. 2008), p. 5.

²² CHENETIER (1986), p. 217.

²³ DENIS (2000), p. 37.

²⁴ CHENETIER (1986), p. 218.

peuvent lui assigner et il ne saurait être réduit uniquement à de l'engagement ou à l'enseignement. Car il échappe à son auteur et à ses destinataires.

L'acte d'écriture peut se métamorphoser alors en une arme de combat, et l'engagement s'inscrire dans une perspective purement militante. Dès lors, l'écrivain doit rompre avec une tradition qui consiste à écrire pour la postérité. Son témoignage doit être d'abord d'inspection²⁵. Le rejet de la notion de rétrospection²⁶ s'impose dans la mesure où cette notion relèverait du domaine de l'historien. La vision sartrienne de la littérature et de sa mission s'oppose aux idées défendues par la modernité et, bien plus tard, par celles du structuralisme, qui, jusque-là, avait installé le fait littéraire dans une « prison », celle de la forme, pour le préserver de toute compromission afin que son autonomie et sa pureté soient intactes. Force est de souligner que la pensée linguistique en Occident est traversée par différents courants tels que le formalisme et la sociocritique. Ces deux camps se sont progressivement figés et enfermés dans un extrémisme qui a empêché tout lien, toute relation. Le formalisme s'emmure dans un tout formalisme et fait face au sociologique, qui lui, s'enlise aussi dans le tout sociologique. André Jacob distingue, à ce propos, trois époques de la pensée linguistique en Europe. Hervé Barreau précise la genèse de la pensée linguistique en se fondant sur la thèse d'André Jacob. Ainsi Barreau met en lumière les différentes époques spécifiées par Jacob²⁷. La première époque est marquée par le mode de pensée syncrétique, quant à la deuxième époque, elle est dite analytique et regroupe deux blocs, celui du formalisme et celui du sociologique, enfin l'époque du synthétique²⁸. Ce schéma ternaire diffère du « système comtiste²⁹ », du schéma ternaire comtien. Ce procédé comtien se répartit en trois états, le métaphysique, le théologique et le positif³⁰. Quant au système de pensée linguistique africain, il intègre, nous semble-t-il, à la fois le formalisme et le sociologique, un système globalisant qui trouve sa singularité dans la complémentarité de ces deux courants.

Si Sartre se range dans le courant sociologique et fait figure de représentant du dit courant critique, Roland Barthes apparaît, quant à lui, comme un de ses principaux contradicteurs. À cet effet, Barthes a démontré que le désengagement de l'écrivain était *la*

²⁵ Nous tenons le terme « inspection » vs « rétrospection » vs « prospection » du linguiste français Bernard Pottier.

²⁶ POTTIER (2000), p. 53, 82 *et passim*.

²⁷ BARREAU (1974), p. 357-358.

²⁸ *Ibid.*, p. 357.

²⁹ VIDAL (2007), p. 2.

³⁰ *Ibid.*, p. 2-4.

forme la plus authentique de l'engagement littéraire, celle par laquelle la littérature réalise pleinement sa fonction primordiale : *se retrancher intégralement*, pour paraphraser Mallarmé. On mesure alors tout le fossé qui sépare ces deux courants. Nous avons remarqué combien Barthes accorde à la question de la forme une importance capitale qui restitue à la littérature sa spécificité et la réconcilie avec son essence, qui est le beau, la puissance et le pouvoir du beau. La forme est le lieu où l'écrivain s'engage. Pour cela, il invente la notion d'écriture, qu'il définit comme l'un des trois aspects de la forme :

*[...] Langue et style sont des forces aveugles ; l'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style sont des objets ; l'écriture est une fonction : elle est le langage littéraire transformé par la destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'histoire*³¹.

Pour Barthes, l'écriture est une troisième dimension de l'œuvre, qui, dira l'auteur, relie l'écrivain à sa société³². Elle devient le lieu où celui-ci s'engage. C'est pour cette raison que la forme a une capacité à signifier indépendamment. En effet, le critique français veut promouvoir l'hégémonie de l'instance formelle dans la littérature transférant de ce fait l'engagement du contenu vers la forme. Ce que Sartre récuse. Ce dernier estime que l'engagement doit se lire d'abord et avant tout dans les idées. Il accorde de ce fait le primat au fond, qu'il considère comme la cheville ouvrière de toute œuvre littéraire. De ce point de vue, l'on peut avancer qu'une bonne part de la littérature subsaharienne francophone, dans la façon dont elle a défini son rapport aux changements sociaux, illustre dans une certaine mesure le point de vue de Sartre. « Orphée noir », la préface de l'anthologie de *La Nouvelle poésie nègre et malgache* de Senghor en est une illustration parfaite. Elle indique comment le bouillonnement théorique d'alors institue les idées comme lieu d'engagement. Ces vers de Césaire sont à cet effet, très éloquentes :

*Je n'ai pour arme que ma parole
Je parle et j'éveille
Je parle et je rends l'Afrique à elle-même
Je parle et je rends l'Afrique au monde
Je parle et attaquant à leur base
Oppression et servitude
Je rends possible pour la première fois possible
La fraternité*³³.

³¹ BARTHES (1953), p. 24-25.

³² OTRE (1996), p. 34.

³³ CÉSAIRE (2001), p. 94.

Césaire comme défenseur de la théorie de l'engagement soutient que l'art a un but utilitaire dans la société. Il s'agit d'exercer sur le lecteur une influence idéologique qui le somme à une prise de conscience des réalités sociales. À partir de cet extrait, l'on peut voir que le poète africain devient un éducateur de son peuple, et comme tel, sa poésie doit déboucher sur l'action. C'est exactement, ce que réclame Bernard Zadi Zaourou, qui commente et cite le poète ivoirien, Bohui Dally :

*La négritude, dit-il, a pleuré sur le sort de l'Afrique mère ;
Plus personne, après Soweto, ne devrait se contenter de pleurnicheries débilantes.
Devenir les mots qu'on emploie
Les images qui nous investissent³⁴*

Il donne ainsi raison à Bohui Dally qui clame :

*C'est mon sang
C'est ton sang, poète, que nous offrirons aux affamés
[...]
Toute envie de sauter
Devra être un saut
Toute envie de courir devra être course
Pas de place
Pour la demi-mesure³⁵*

La poésie, dans une telle perspective, n'est plus un jeu, encore moins une fin en soi, mais elle est susceptible devenir un moyen au service de la société. Mais il serait plus indiqué de revenir sur la contradiction dont nous avons dit qu'elle opposait Jean-Paul Sartre à Roland Barthes, à propos de l'engagement, dans un article consacré à Kafka, Roland Barthes écrit :

Notre littérature serait-elle donc toujours condamnée à ce va-et-vient épuisant entre le réalisme politique et l'art-pour-l'art, entre une morale de l'engagement et un purisme esthétique, entre la compromission et l'asepsie³⁶ ?

Une telle hypothèse fondée sur le dualisme qui traverse le fait littéraire est évoquée par Pierre Bourdieu :

La tendance naturelle à opposer toutes prises de positions sur l'art et la littérature, comme les positions dans lesquelles elles s'engendrent, s'organisent par couples d'opposition souvent héritées d'un passé de polémiques et conçues comme des

³⁴ BOHUI (1988), p. 10.

³⁵ BOURDIEU (1992), p. 272.

³⁶ BARTHES (1964), p. 138.

*antinomies indépassables, des alternatives absolues, en termes de tout ou rien, qui structurent la pensée, mais aussi l'emprisonnent dans une série de faux dilemmes*³⁷.

Cette prise de position aide à sortir du binarisme qui, en définitive, est appauvrissant. Au-delà de l'opposition entre l'art social et l'art pour l'art, la poésie doit être simultanément un objet esthétique et une force agissante (pouvoir agissant). Si, en tant qu'art, elle naît de la gratuité, elle ne doit pas pour autant se soustraire de toute confrontation avec le politique à condition que le contexte de sa production l'exige.

Toutefois, il s'agit de prendre l'engagement dans un sens où sa perception aide à sortir de « *faux dilemmes* ». Cela implique de réconcilier les deux unités polaires que sont, d'une part, l'art social et, d'autre part, l'art formel, pour proposer une solution ternaire.

Pour cela, il ne faut pas omettre que le langage est le lieu d'épanouissement de l'engagement. Toute définition qu'on voudrait donner à ce concept doit révéler la perception qu'on a du signe linguistique. L'approche saussurienne³⁸ semble donc insuffisante pour subsumer la notion. En effet, le linguiste suisse définit le signe comme l'interaction d'une image acoustique et d'une image conceptuelle. Le rapport dialectique signifiant/signifié qui en découle ne rend pas compte de façon prégnante de toutes les configurations que le signe aurait pu traduire. Rastier soutient que le dualisme saussurien aboutit à des modèles pauvres, qui ne traduisent pas de manière satisfaisante les spécificités du texte littéraire. On ne peut, selon lui, saisir la particularité du texte littéraire sans comprendre que le signe linguistique est à la fois signifiant, signifié et « virtuel ». Nous reviendrons sur ce point dans la partie « Outils théoriques d'analyse » de notre introduction. Rastier proclame une allégeance à une linguistique unifiée, qu'il définit comme la sémiotique des textes, des langues et des cultures³⁹. Il ressort de ces considérations que l'engagement revêtirait un sens plus complet s'il cessait de supposer un dualisme.

³⁷ BOURDIEU (1992), p. 272.

³⁸ RASTIER (2015), p. 43. Saussure est révélé pour un livre dont il n'est pas l'auteur et comme le soutient Rastier un cours universitaire ne peut guère présenter la pensée de son auteur dans ce qu'elle de plus systématique et plus novateur.

³⁹ RASTIER (2001), p. 149-168.

I/ PROBLÉMATIQUE

Parmi les multiples problèmes qui jalonnent l'histoire littéraire, il y en a un qui, comme nous venons de le souligner, apparaît toujours de manière récurrente, c'est celui des rapports entre la littérature et la société. Ce problème est, dans le cas qui nous occupe, la relation entre la poésie et la société. La littérature est un art, certes, et, là-dessus, critiques et créateurs semblent totalement d'accord. Mais cet art a-t-il valeur d'action ? Se révèle-t-il comme un facteur de changements sociaux ? C'est sur ce point que les opinions divergent le plus radicalement. Pour Baudelaire, Musset ou Alfred de Vigny, la littérature est un art, et tout art n'a pour objet que lui-même, il n'a pour finalité que lui-même. On évoquera ici la théorie de l'art pour l'art. D'autres comme Jean-Paul Sartre affirment que la littérature est bien sûr un art, mais elle est aussi et indubitablement une arme de combat socio-politique. C'est sur la base d'une telle conception que Jean-Paul Sartre a créé le concept d'art et de littérature engagés ; et les théoriciens soviétiques, celui d'« art du réalisme socialiste ». Le réalisme socialiste est une notion définie en France premièrement par Aragon⁴⁰, considéré comme tributaire des desseins politiques⁴¹. C'est également sur ces mêmes bases que sont nées et ont prospéré les critiques sociologiques et formalistes. C'est ce conflit que relance notre sujet, et là est sa problématique fondamentale. Nous voulons dire le conflit qui est supposé opposer forme et contenu, esthétique et sémantique de l'œuvre littéraire.

Comment la poésie en tant que genre artistique et pratique littéraire prend-elle en charge cette problématique ? Comment la poésie africaine l'assume-t-elle et l'éclaire-t-elle de ses vérités particulières ? Autour de cette problématique se pressent de multiples questions d'importance inégale auxquelles nous nous efforcerons de répondre : le poète peut-il seulement contribuer de façon significative à infléchir le cours de l'histoire comme l'homme politique, comme l'homme de science et le religieux ? Que faut-il entendre par poésie(s) et poésie africaine ? Quelle est leur nature ? Comment le rapport entre la poésie et les changements sociaux s'établit-il ? Comment contribue-t-il au développement du mouvement historique ?

⁴⁰ PHILIPPE (2003), p. 229.

⁴¹ *Ibid.*, p. 230.

Quelle est la définition du terme « poésie⁴² » ? Si l'on se réfère aux dictionnaires français, la plupart propose des définitions ambiguës, parfois contradictoires. La définition de cette notion n'a eu de cesse d'évoluer au fil des siècles. Jusqu'au XIX^e siècle, les dictionnaires s'accordent pour dire que la poésie est l'art d'écrire en vers réguliers, dans une forme qui s'oppose à la prose. Les limites d'une telle définition sont très vite reconnues, et on avoue l'impossibilité de s'entendre sur une acception uniforme de la poésie. Alain Frontier décide d'interroger les poètes sur leur pratique qu'est la poésie, peut-être, parviendrons-nous, à une définition plus ferme. Mais comme le soutient le critique français, les choses s'empirent car la poésie est :

*Tantôt un art de peindre, tantôt elle est une hauteur d'âme, tantôt une sensibilité particulière, tantôt une façon élégante de s'exprimer, parfois une musique, parfois autre chose encore...Voici seulement quelques exemples. Leur intérêt est de nous entraîner dans des directions extrêmement diverses et contradictoires.*⁴³

Paul Valéry soutient, à cet effet, que les différentes définitions de la poésie ne sont et ne peuvent être que « *des documents sur la manière de voir et de s'exprimer de leurs auteurs*⁴⁴ ». Alain Frontier, quant à lui, exalte, dans une mise au point, l'absolue liberté du créateur : « *La poésie est ce que le poète veut qu'elle soit*⁴⁵ ». De tout cela, il ressort une insuffisance notable de la définition du concept. Il ne semble pas impossible, dans la perception de la poésie, de s'accorder sur un certain nombre de constantes qui se vérifient quels que soient l'époque ou l'espace culturel. Pour nous, ces constantes sont les piliers sur lesquels s'est toujours élevé l'édifice poétique universel :

– La poésie se développe dans un spectre quasi illimité, à l'image du beau, dont elle est une composante.

– Il y a le beau naturel, qui est presque un océan sans frontière. La dynamique de ce beau naturel intègre la poésie naturelle, qui, comme son paradigme, n'a presque pas de frontières puisqu'elle intègre le Beau, qui sourd de l'univers tout entier : poésie d'un lever ou d'un coucher de soleil, poésie de rivages marins, poésie d'un vol d'oiseaux migrateurs,

⁴² KOUADIO (2005), p. 8. Henry Meschonnic préfère le concept de poème, paraissant plus fixe que celui de poésie, qui, selon lui, « entretient un flou » car ce mot recouvre un concept variable à travers les âges ; son contenu paraît indéfinissable a priori.

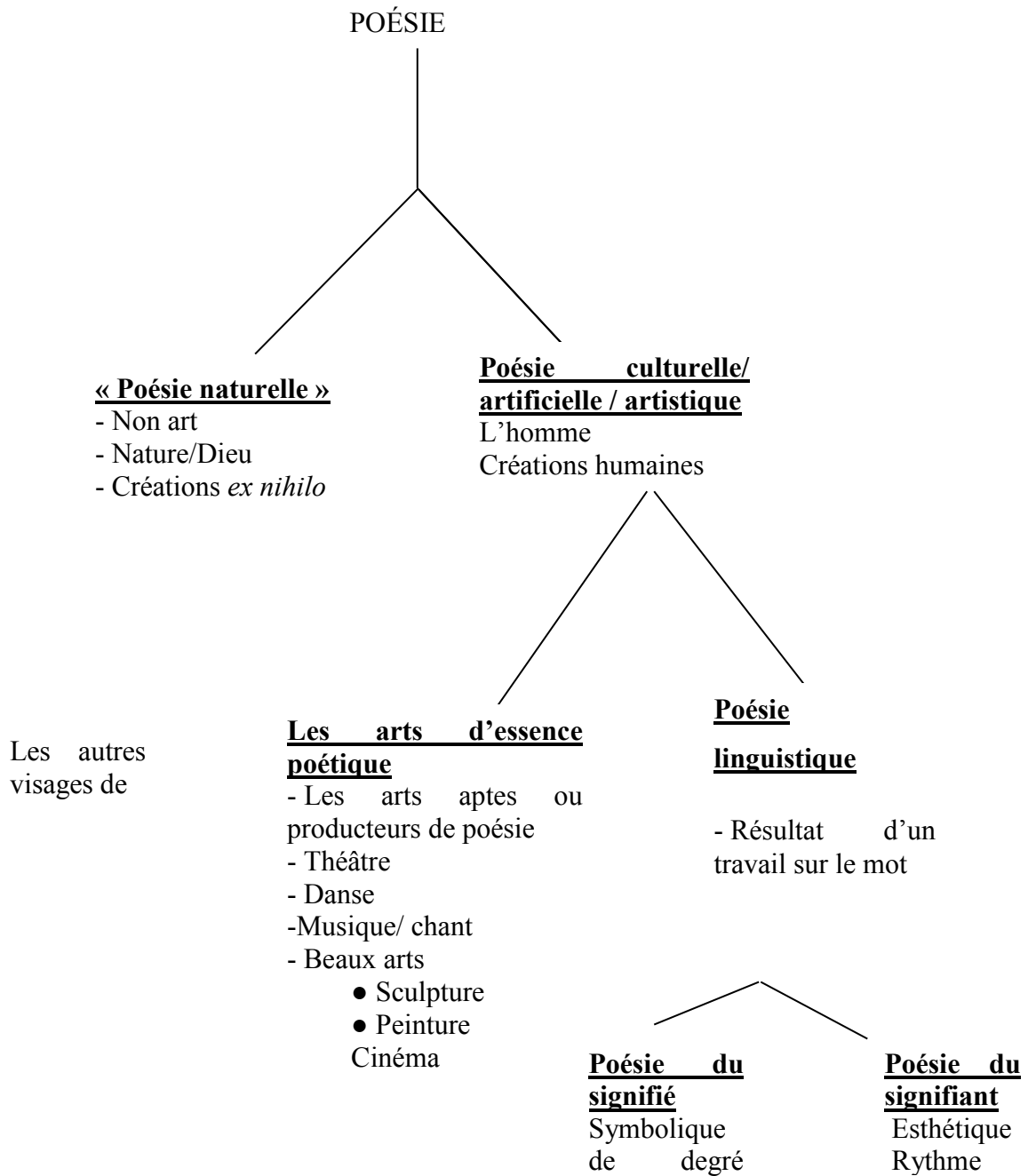
⁴³ FRONTIER (2012), p. 21.

⁴⁴ MARCHAL (2007), p. 14.

⁴⁵ FRONTIER (2012), p. 30.

poésie du corps d'un danseur, d'une danseuse, charme du timbre de voix d'un acteur ou d'un comédien, plastique de toute beauté et envoûtante d'une femme belle... Bref, tout ce que la nature offre en spectacle à notre vue en concert avec notre ouïe, puisqu'il existe une poésie des chants d'oiseaux, etc. Nous proposons là une typonymie du poétique que voici :

TYPONIMIE DE LA POÉSIE



Mais la poésie au sens où l'entendent les écoles académiques ne prend généralement en compte que cette facette, et là est la deuxième constante.

– La parole artistique en tant qu'exploitation et arrangement spécifiques des ressources du code de la langue en vue de la production du beau littéraire par l'homme. C'est du reste ici le lieu de souligner que jamais l'homme ne s'est contenté de contempler passivement le beau naturel. Lorsqu'il se laisse séduire par un beau paysage ou par une femme belle, il demandera à toutes les nuances de la couleur de lui reproduire ces figures belles sous

forme de tableaux ou dans certains cas sous la forme d'une sculpture ou d'une fresque. L'histoire des arts plastiques est, entre autres, l'épopée de la production poétique dans la réplique que l'homme a toujours tenu à adresser à Dieu dans la création du beau.

– La poésie de toutes les sociétés et de toutes les époques s'est toujours offerte à nous sous deux formes cardinales : la forme orale et la forme écrite. La première nous importe particulièrement parce qu'elle est la dominante des formes poétiques propres aux peuples ivoirins. Nous y reviendrons dans la première partie.

– Structurellement toute poésie se manifeste en tant qu'art aux auditeurs ou aux lecteurs, parce qu'elle met en œuvre toute une série d'encodages complexes qui donnent naissance comme l'a si bien montré Roman Jakobson dans sa « *poétique* », à des phénomènes réitératifs, doux à l'oreille, au cœur et à l'âme, à des phénomènes analogiques qui fondent en théorie l'existence des images métaphoriques et des phénomènes de contiguïté qui concentrent les métonymies, les synecdoques et les métonymies synecdochiques. Il y a bien sûr plus que cela, mais nous ne retiendrons ici que ceux-là.

– La poésie, nous semble-t-il, est de tous les temps et de toutes les aires culturelles nécessairement sœur jumelle de la musique. Ce n'est pas par hasard qu'en France sont apparus des phénomènes comme Brassens ou Jacques Brel et qu'en Afrique triomphe la néo – oralité, à laquelle nous consacrerons d'ailleurs toute les deux derniers chapitres de notre travail de recherche.

– Certes, le symbole n'est pas présent dans toute poésie. Mais dans certains courants, spécifiques, et au sein de nombreux peuples, il peut se manifester sous sa forme anagogique surtout, comme un facteur à fort rendement de poéticité. Dans la préface du *Cahier* de Césaire, André Breton écrit :

Chanter ou ne pas chanter, voilà la question et il ne saurait être de salut dans la poésie pour qui ne chante pas, bien qu'il faille demander au poète plus que chanter⁴⁶.

Cette assertion illustre parfaitement ce que nous disions des rapports entre la poésie et la musique ; mieux, elle nous ouvre un champ nouveau, celui des rapports nécessaires entre littérature et société en général ; entre poésie et société en particulier.

⁴⁶ CÉSAIRE (1971), p. 17.

Prise sous cet angle, la poésie, dans le contexte ivoirien francophone qui est le nôtre, ne se « dévoile » vraiment que dans/ par les relations intimes qui la lient au champ social. C'est peut-être à ce niveau que pourrait s'ouvrir une piste conduisant à l'essence du fait poétique ivoirien francophone. Bien évidemment, cette question fait écho à celle que formulait déjà Jean-Paul Sartre : *que signifient la littérature, « la poésie » dans un monde qui a faim*⁴⁷ ? Il s'agit d'inscrire la poésie ivoirienne dans cette problématique ancienne mais actuelle et mondiale. L'objectif est de déterminer les complicités, c'est-à-dire les liens étroits entre la poésie et les changements sociaux. On le sait, la poésie ivoirienne comme toute poésie, a pu et a su traduire et épouser l'idéal des peuples et des nations en faveur des grandes causes humaines. Les poètes eux-mêmes, souvent au péril de leur vie, ont su par la violence de leurs mots insuffler la force d'agir, « *la force de regarder demain*⁴⁸ ». L'enjeu de ce travail est donc de rendre la poésie ivoirienne à elle-même, d'aider à percevoir ce qu'elle est et ce qu'elle n'est pas. Peut-être parviendrons-nous alors à dissiper tant de fausses idées sur elle ?

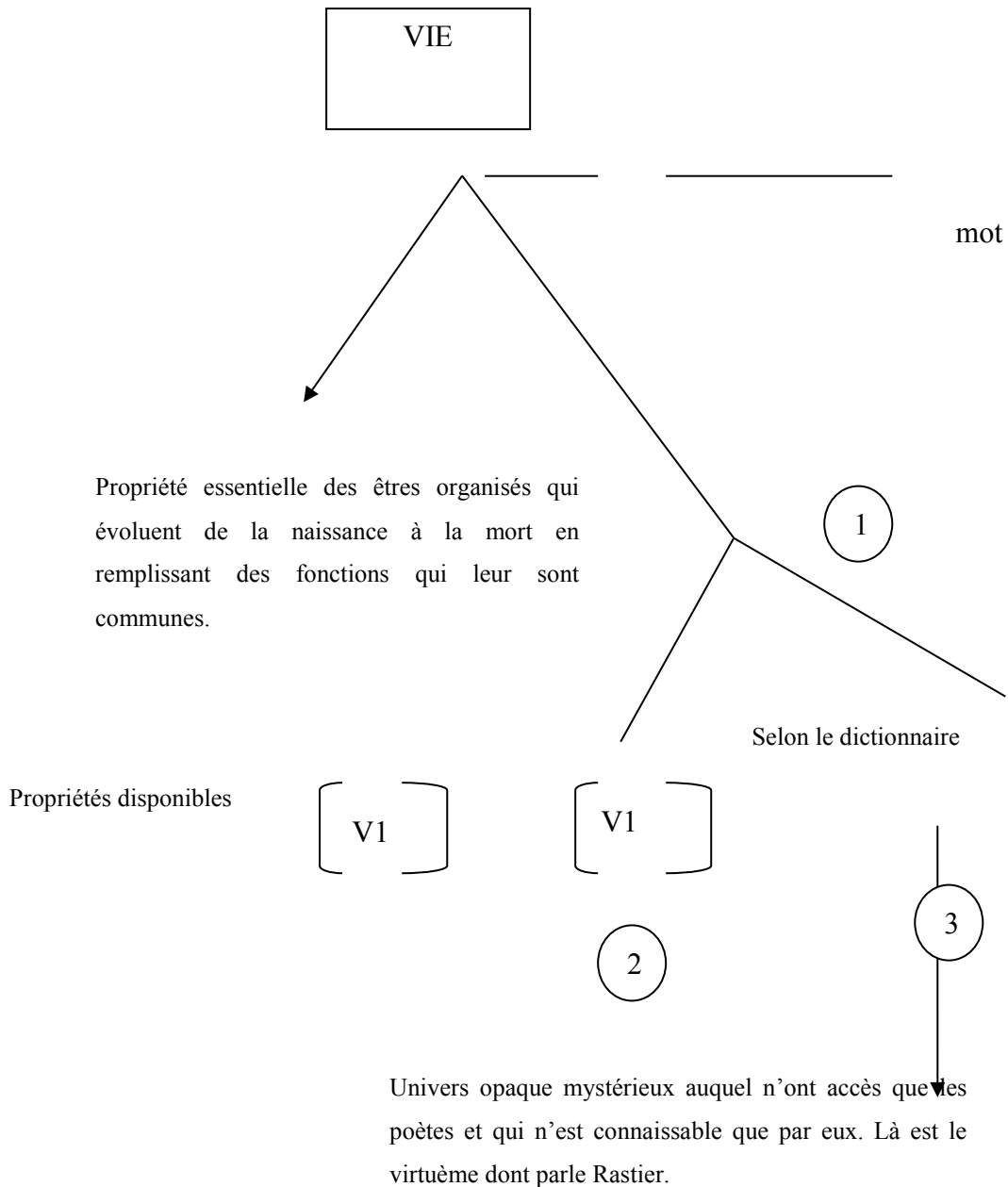
II/ OUTILS THÉORIQUES D'ANALYSE

En choisissant de diversifier nos méthodes d'analyse, comprenant les approches sociologique et formaliste, mais surtout celle fondée sur la théorie de Rastier qui nous permet de dépasser le dualisme du signe linguistique, nous voulons apporter notre contribution à tous les efforts critiques visant à mettre fin à la mutilation du texte poétique et à mettre en évidence, autant que faire se peut, la plénitude de son inspiration sociale, esthétique et de très larges ouvertures sur l'opacité des univers inconnus auxquels seuls accèdent les poètes et prophètes.

⁴⁷ SARTRE (1985), p. 23.

⁴⁸ Exposition de l'œuvre d'Aimé Césaire réalisée en 1998 à Abidjan et extrait de son texte *Moi laminaire*.

LECTURE RASTIÉRIENNE DU MOT VIE



Rastier, par sa théorie « du vertuème », veut insister sur le fait, que dans le texte littéraire, le mot ne doit pas être prisonnier de l'axe du sens sur lequel une étoile signifie une étoile, un arbre un arbre, mais une matérialité ouverte sur tous les possibles que peut engendrer l'imagination de l'écrivain. Le critique français soutient qu'il existe des propriétés sémantiques disponibles. Sur la base de cette lecture du mot *vie*, à partir de la vision des poètes, nous nous mettons à l'abri de voir dans les poèmes-mêmes

révolutionnaires – des problèmes uniquement et purement humains et ne visant que des résolutions de problèmes sociaux. Les poèmes sont encore moins la simple jouissance esthétique primaire ; cela, l'analyse de nos textes nous le révélera clairement. Nous entendons solliciter les théories néo-structuralistes aussi bien que les théories sociologiques. Elles seront utilisées ensemble non pas dans une logique d'opposition, mais plutôt de complémentarité. Il ne s'agit pas d'aborder les changements sociaux pour eux-mêmes ; nous les étudierons comme émanant du texte poétique, de *la vie textuelle*⁴⁹. À propos de ce dualisme dans lequel semble s'enfermer la critique sociologique, Michel Hausser donne un avis critique et riche :

*Elles sont, en effet, portées à négliger la réalité textuelle, on est presque tenté de dire : la vie textuelle. Ou bien les textes deviennent à ce point transparents qu'ils n'offrent plus que des documents dont la nature varie au gré des intentions de l'enquêteur, sociologique pour celui-ci, politique pour celui-là, etc., ou bien sont supposés résolus les problèmes inhérents à tout texte : écriture, communication, signification. On n'a plus devant soi que des écrits malléables sur quoi se débattent tous les démons de l'interprétation*⁵⁰.

Il est vrai que le contexte militant qui a présidé à l'éclosion de la poésie africaine peut servir à tempérer la critique de Michel Hausser. Mais un tel contexte suffit-il à justifier le manque d'intérêt pour les analyses impliquant la forme en général ? C'est la raison pour laquelle nous nous inscrivons dans la recommandation de Bernard Zadi Zaourou qui estime que :

*La nouvelle critique africaine devra donc générer des critiques véritablement nouveaux, instruits aux armes de la critique formaliste, et tout aussi savamment à celle de la critique sociologique et qui soient capables d'opérer la synthèse opérationnelle qu'attend, sans en avoir vraiment une claire conscience, notre communauté scientifique universelle*⁵¹ ».

Le *hic* est que la position de Zadi semble maintenir le traditionnel embrigadement. Au total, nous refuserons tout dogmatisme de nature à nous enfermer dans les carcans de telle ou telle théorie. En revanche, Zadi lui-même rectifie le tir en adoptant une position qui conforte notre réserve lorsqu'il écrit :

⁴⁹ HAUSSER (1988), p. 5.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ ZADI (2000), p. 114.

Pour nous, les chercheurs africains devraient s'ouvrir le plus possible à toutes les méthodes véritablement scientifiques qui leur viennent du dehors. Ils ne devraient pas hésiter un seul instant, comme cela sied à toute investigation scientifique, à soumettre ces méthodes à une critique autonome et libre, en saisir les limites objectives au regard des réalités africaines, interroger après quoi la réalité africaine à étudier pour nier totalement ou en partie ces méthodes ou les enrichir le cas échéant de manière vivante. Telles sont nos positions de principe et il nous semble qu'elles offrent la possibilité de faire mouvoir notre pensée du spécifique à l'universel et inversement⁵².

Eu égard à ce qui précède, c'est la position « rastierienne » de la linguistique qui retiendra particulièrement notre attention. En effet, Pottier et Rastier définissent le signe linguistique comme une réalité ternaire⁵³. Voici la fiche signalétique qui le caractérise : l'aspect social du signe linguistique, l'aspect non social et enfin l'aspect de « tous les possibles » ou le « virtuème ». Rastier a entrepris une sémantique interprétative unifiée du texte étendue au corpus. Il parle même de la sémiotique des textes, des langues et des cultures⁵⁴. Ses unités de base sont les sèmes et les isotopies « refigurées » dans une théorie des formes sémantiques. Si Algirdas Julien Greimas, partisan de la sémantique structurale⁵⁵ et premier linguiste à développer la notion d'isotopie⁵⁶, est considéré comme le maître de François Rastier⁵⁷, ce dernier, peu à peu, s'émancipe de son maître. Rastier construit sa théorie autour de la sémantique interprétative, tout en se fondant sur la pensée de Greimas⁵⁸ concernant la théorie de la sémantique du texte et sur les éléments de structure comme la structure textuelle⁵⁹. Le sémanticien structuraliste, Greimas, développe le concept d'« isotopie » pour montrer et mettre en avant l'unité textuelle⁶⁰, discursive par la répétition de classèmes⁶¹. Selon lui, l'isotopie est la répétition de sèmes contextuels sur l'axe syntagmatique du discours⁶², alors que Rastier, quant à lui, ne la décrit pas en se fondant seulement sur la récurrence de ces sèmes arrimés à la charpente syntagmatique, ni de sèmes

⁵² ZADI, (1981), p. 538

⁵³ Selon Bernard Pottier, la distinction de trois groupes sont possibles : le *classème* (sèmes génériques), le *virtuème* (sèmes occasionnels) et le *sémantème* (sèmes spécifiques de l'unité considérée).

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ HODRMENTOVÁ (2010), p. 11.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁸ SKA (2013), p. 169-170.

⁵⁹ HODRMENTOVÁ (2010), p. 13.15.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁶¹ RASTIER (1985), p. 34.

⁶² WOŁOWSKA (2013), p. 171.

provenant d'une semblable catégorie de classèmes⁶³. Rastier définit l'isotopie comme la répétition d'un même trait sémantique⁶⁴, que le sème soit inhérent ou afférent, en somme de toutes les unités sémantiques⁶⁵. Il articule sa pensée autour du global qui fixe, conditionne le local⁶⁶, mais également autour d'isotopies « locales et globales⁶⁷ », « génériques ou spécifiques⁶⁸ ». Car, soutient-il, l'isotopie ne se trouve pas uniquement dans le mot, dans le lexème. L'isotopie dépasse ce cadre pour se localiser dans la phrase toute entière donc dans le texte globalement. On peut conclure que la mobilité de l'isotopie à l'intérieur du texte permet de convoquer la notion d'intertextualité, laquelle devient une isotopie qui se distribue à l'intérieur du texte. Rastier, en innovant la perception de l'isotopie, enrichit la vision qu'artistes et critiques ont du texte littéraire, naviguant entre le global et le local. Le bien-fondé de cette approche est qu'elle aboutit justement au dépassement du raisonnement dichotomique dans l'étude des relations entre le texte et la société. Sans doute le dualisme du signe linguistique perçu par les disciples de Saussure trouve-t-il un début de résolution ? *Les appuis théoriques de Rastier renvoient dos à dos formalisme et thématique, subjectivisme et scientisme*⁶⁹. Rastier ne cessera de battre en brèche les différentes oppositions, ce qui lui permettra, d'échapper au clivage entre la forme et le contenu. Pour les tenants de la première doctrine, l'essence de la poésie est le beau, et le véritable art ne doit servir à rien. André Breton ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme que « *le beau est la quête essentielle de la poésie* », cela signifie clairement que toute tendance visant à privilégier les idées – aussi généreuses ou élevées soient-elles – au détriment du beau est à considérer comme extérieur au champ de la poésie. À l'opposé de cette conception, nous avons la critique sociologique, qui estime que, tout en faisant du beau sa praxis, la poésie dispose d'une capacité d'intervention sociale incontestable, elle se révèle comme un puissant moteur des changements sociaux. Au demeurant, contrairement à la note musicale, qui est un pur son et, de ce fait, libre de toute pesanteur, le mot est à la fois masse sonore et concept. Ce rapport dialectique signifiant/signifié qui caractérise le mot ne met qu'à nu la relation entre le sens et la masse sonore, qui n'est en fin de compte que le résultat de la projection du signe linguistique dans l'espace de la

⁶³ ODRMENTOVÁ (2010), p. 17.

⁶⁴ RASTIER (1985), p. 33.

⁶⁵ ODRMENTOVÁ (2010), p. 17.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 18-19.

⁶⁹ RASTIER (2001), p. 3-6.

parole. Or, nous savons que le message est consubstantiel au poème. Il est avant tout celui qui préside au poème et est considéré comme la lie de toute pratique poétique. En partant du paradigme référentiel, Rastier se fonde aussi bien sur la dyade linguistique développée par les disciples de Saussure (signifiant et signifié) en intégrant le virtuel que de « la triade aristotélicienne et la tripartition sémiotique⁷⁰ ». La conception saussurienne n'intègre-t-elle pas dans le contenu (le signifié) la prise en compte du virtuel que Rastier a classé dans un troisième pôle, même si l'analyse de celui-ci paraît fort intéressante ?

III/ LE CHOIX DU CORPUS ET LE CHAMP D'ÉTUDE

Nous avons choisi d'aborder la poésie dans son acception la plus vaste. Elle inclut aussi bien la poésie classique africaine, la poésie oraliste que la poésie chantée. À ce propos, Zadi Zaourou distingue trois segments principaux : il y a d'abord ceux qu'il nomme les maîtres de l'oralité, appelés aussi les maîtres de la « littérature sans lettres⁷¹ ». Il s'agit de Madou Dibéro, Séry Zika, Kipré Blé, Zwè N'guéma. Ils exercent leur art dans la pure tradition africaine. Ils vivent et résident dans les villages et n'ont aucun commerce ni lien avec les arts de la société moderne. Ils semblent hermétiques aux préoccupations spécifiques des sociétés modernes. Si les traditionalistes, les maîtres de l'oralité s'emmurent dans leurs traditions, les oralistes, quant à eux, mêlent l'oralité, la tradition à la scripturalité. Ces oralistes sont d'« *authentiques poètes de l'écriture* », caractérisés par le recours systématique aux canons esthétiques de l'oralité. En ce qui concerne les poètes néo-oralistes, ils constituent le dernier volet de cette classification. Ils développent une thématique qui s'enracine dans les problématiques modernistes, écrite ou non, et systématiquement chantée avec le support d'instruments de musique modernes et/ou traditionnels. Citons-en quelques uns : Franco de la République démocratique du Congo, Francis Bébeh du Cameroun, Pierre Akendengué du Gabon, Amédée Pierre de la Côte d'Ivoire. C'est dans cette catégorie que nous intégrons les slameurs, les auteurs du zouglou et les rappeurs, constituant une des nouvelles littératures des villes africaines. Leur langue de support est tantôt une langue africaine, tantôt la langue française ou un créole issu d'un « mariage forcé » entre les langues africaines et le français. Cela a donné

⁷⁰ DUTEIL-MOUGEL (*s. d.*), p. 1.

⁷¹ KANE (1991), p. 12.

naissance au français de Moussa⁷² hier et le nouchi aujourd'hui pour la Côte d'Ivoire. Le français de moussa :

*illustre la façon dont, s'appuyant sur leur langue maternelle, les non alphabétisés tentaient d'intégrer un système linguistique qui, par le commerce qu'ils entretiennent désormais avec des individus venus de divers horizons nationaux ou de la sous-région, s'impose à eux, dans le cadre particulier d'une nation en train de se construire.*⁷³

L'une des faiblesses de la typologie « zadienne » réside dans l'élément non verbal (instrument de musique) qui discrimine les oralistes et les néo-oralistes. Ce critère n'a pas un degré scientifique très élevé. Il eût été plus cohérent que le *distinguo* appartînt à la forme, puisque les deux catégories se servent de l'oralité. Nous avons retenu Gbazza Madou Dibéro⁷⁴ et Kipré Blé⁷⁵ pour l'originalité de leurs textes. Ceux-ci portent les marques de l'oralité. À cet effet, nous souhaiterions faire une mise au point. Souvent, l'on a confondu spécificité africaine et oralité, nous semble-t-il. En analysant le discours de certains critiques africains, N'guettia Martin Kouadio relève que leur affirmation porte davantage sur la spécificité raciale que textuelle⁷⁶, ajoutant que l'apologie des valeurs culturelles du monde noir s'accompagne d'un art poétique singulier⁷⁷. Ce qu'ils nomment « spécificité africaine⁷⁸ » n'est au fond que les marques de l'oralité que portent les textes africains d'autant que le mouvement négritudien a instauré le principe de prévalence de l'oralité et des us dans les allocutions, comme le souligne justement Moreau⁷⁹. Les tenants de ce courant (Senghor, Zadi) ont soutenu à tort, selon nous, que le rythme saccadé serait une spécificité africaine⁸⁰. Nous développerons nos analyses dans le chapitre I de notre travail. Notre choix s'est également porté sur deux poètes oralistes, l'ivoirien Bernard Zadi Zaourou et le camerounais Samuel Eno Belinga. À travers ce corpus, nous prenons aussi l'engagement d'accorder le primat aux œuvres et aux courants esthétiques ayant rompu avec une habitude qui subordonne les œuvres poétiques à la

⁷² Il s'est développé en Côte d'Ivoire dans les années 70, ce qu'il était alors convenu d'appeler le français de Moussa qui fut découvert grâce à l'hebdomadaire d'information « Ivoire Dimanche ».

⁷³ ADOM (2013), p. 3.

⁷⁴ Poète paysan, du village de Klisserayo, dans le centre-ouest de la Côte d'Ivoire présenté par Zadi comme le dernier d'une génération de géants.

⁷⁵ Poète paysan vivant à quelques kilomètres de Gagnoa, centre-ouest de la Côte d'Ivoire

⁷⁶ KOUADIO (2005), p. 2.

⁷⁷ *Idem* (2012), p. 29.

⁷⁸ BASTO (2006), p. 179-183.

⁷⁹ IMOROU (2009), p. 2.

⁸⁰ KOUADIO (2012), *et passim*. N'guettia relève cette énormité dans sa thèse et son livre ci-dessus, mettant ainsi à nu la faiblesse d'un tel positionnement.

politique, à l'économie et au social. Les œuvres choisies sont enracinées dans la culture d'origine des poètes respectifs et semblent se conformer au circuit de la parole chez les Africains :

En effet, chez bien des peuples africains, en situation de parole sérieuse et lourde de conséquences, l'on ne s'adresse pas au compagnon querelleur directement. On le fait par le biais d'un intermédiaire qui ponctue le propos et lui impose par conséquent un rythme. Ce personnage — agent rythmique — comme l'a baptisé Bernard Zadi Zaourou, a un rôle lyrique qui réside dans la manière dont il ponctue le propos⁸¹.

Nous distinguerons les œuvres orales des œuvres écrites, car comme le précise justement Effe Clément Ehora, l'oralité et la scripturalité cohabitent non dans des rapports simplifiés, mais dans des rapports de compétition⁸². Certes, les relations existant entre l'oralité et la scripturalité clivent, comme Effe Clément Ehora le souligne⁸³, toutefois, nous minorons son assertion en ce que nous considérons que ces rapports sont aussi bien concurrentiels, manichéens que fusionnels. Si nous relevons l'influence certaine de l'oralité dans et sur la scripturalité, il en est tout autre des rapports que l'oralité tisse avec la scripturalité. En effet, l'on trouve des marques de l'oralité dans la scripturalité, une oralité qui entrelace la scripturalité, ce qui atteste de cette relation fusionnelle. Ehora perçoit dans ces rapports concurrentiels un nouveau genre de scripturalité, celui frappé du sceau de l'hybridité tels les romans⁸⁴. Il soutient également que la scripturalité a parfois un regard tronqué sur l'oralité puisque la première déforme la seconde en modifiant des composantes spécifiques à l'oralité. Il ajoute que bon nombre d'auteurs écrivent leurs romans en empruntant à l'oralité certains éléments dans le but d'intégrer et de valoriser l'art de l'oralité⁸⁵. Selon l'auteur, la transposition des langues africaines en français dénote l'hybridation et l'« indigénation » de la scripturalité⁸⁶. De plus, il met en lumière certains procédés de la scripturalité comme la versification, l'italique, les ponctuations expressives qui valorisent l'élément clé de l'oralité, la parole et qui, paradoxalement positionnent l'oralité à une place accessoire⁸⁷. Nous postulons que les relations que l'oralité entretient avec la scripturalité sont empreintes d'une ambiguïté réelle. Nous constatons, en effet, que ces rapports ne sont pas réciproques dans la mesure où

⁸¹ ZADI (1981), p. 122.

⁸² EHORA (2013), p. 207.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 207-209.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 209.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 213-214.

les maîtres de l'oralité ne parlant pas l'idiome français, n'ont pas pu être inspirés par des écrits, ce qui montre la singularité de l'oralité. Certes, les traditionnalistes ne vivent pas reclus dans leur bulle, ni dans leur univers sans pour autant prendre conscience des mutations sociales qui ébranlent la société dans laquelle ils vivent. Il nous faut ici établir une distinction claire entre les maîtres de l'oralité et les autres poètes. Si les œuvres littéraires de certains écrivains sont considérées comme métissées et hybrides, une marque constitutive de leur singularité, les traditionnalistes, quant à eux, se caractérisent par leur conservatisme, gage aussi d'une volonté assumée de maintenir une autre forme d'originalité. Le progrès de l'alphabétisation du continent entraînerait inéluctablement la disparition des traditionnalistes et la perte du savoir, d'un pan de la culture africaine. Or, la culture n'est-elle pas clairement définie comme « la manière dont un groupe humain, un groupe social, habite le monde⁸⁸ » ? Amadou Hampâthé/ Hampâté Bâ, célèbre écrivain malien et défenseur de la tradition orale, exprime la crainte de la disparition des maîtres de l'oralité en déclarant que « quand un vieillard meurt en Afrique, c'est une bibliothèque qui brûle⁸⁹ », une citation légèrement modifiée « En Afrique, chaque fois qu'un vieillard traditionnaliste meurt c'est une bibliothèque inexploitée qui brûle⁹⁰ ». Ce cri visionnaire et cette plainte prophétique traduisent une peur de voir poindre et s'enraciner la crise identitaire profonde, la crise culturelle qui enfantera un profond mal être dans le continent africain dont il devra assurément trouver un remède, une potion africaine efficace pour s'en relever. L'acte militant des écrivains africains actuels consisterait entre autres à transcrire dans la langue française ces usages conservés par les traditionnalistes, ce qui permettrait d'une part de casser la barrière des langues locales ivoiriennes et ainsi de les faire connaître aux Ivoiriens et d'autre part de les diffuser au-delà du pays. L'extinction de la tradition orale s'origine dans sa non transcription, un fait imputable à un manque de volonté politique et à une pénurie d'écrivains parlant l'idiome des traditionnalistes ivoiriens, de surcroît désireux d'effectuer le travail de transcription. Cette absence de transcription dans la langue du colon, idiome devenu national constitue une part non négligeable du déficit d'une certaine forme de savoir et de richesse du continent africain.

⁸⁸ TABARD (2010), p. 196.

⁸⁹ TOURÉ MARIKO (2005), p. 55-56.

⁹⁰ *Ibid.*

Notre étude examine la période allant du XIX^e siècle à aujourd'hui. Nous distinguons quatre grandes phases chronologiques, celle des maîtres de l'oralité couvrant les années 1900, celle des négritudiens, s'étendant des années 1930 jusqu'à la période post-indépendance, celle des oralistes s'étendant des années 1970 jusqu'à l'ère du multipartisme en 1990, et enfin, celle marquée par l'empreinte des néo-oralistes au sein des sociétés africaines subsahariennes, notamment celle de la Côte d'Ivoire. Il faut bien comprendre que ce découpage n'est pas statique et que les périodes se chevauchent naturellement. Ce qui traduit la complexité de tout ce qui est compartimentage. Les pionniers du néoralisme remontant avant les indépendances africaines, tandis que les slameurs apparaissent autour des années 90 en Côte d'Ivoire. Il s'agira, d'une part, de montrer l'influence des maîtres de l'oralité, le rôle qu'ils ont joué dans des sociétés claniques et agraires organisées sous forme de chefferies ou de royaumes. D'autre part, nous mettrons en lumière l'action des négritudiens sur les sociétés subsahariennes africaines et les changements qu'ils ont provoqués au travers de leurs écrits engagés. Ensuite, nous soulignerons l'importance des oralistes qui ont été par leurs critiques, des acteurs majeurs dans le changement du système politique. Il en a résulté le passage du parti unique au multipartisme. Enfin, nous mettrons en avant, la part non négligeable apportée par les néo-oralistes dans les sociétés subsahariennes, précisément dans celle de la Côte d'Ivoire, marquée par la critique des dérives du pouvoir politique, nonobstant le multipartisme.

L'étude de la relation entre littérature et oralité ne saurait, par ailleurs, se borner à l'examen des traces de culture orale dans l'écriture. Il est intéressant d'analyser les œuvres orales patrimoniales pour voir dans quelle mesure elles relèvent de la scripturalité ou si elles ne sont pas en train d'évoluer vers des formes qui les rapprochent de la littérature écrite.

Notre corpus est constitué de quatorze auteurs dont dix auteurs ivoiriens, deux auteurs originaires du Congo, un auteur originaire du Cameroun et un dernier natif du Nigéria. Nous ne retiendrons ici que les courants que nous connaissons, ceux de la Côte d'Ivoire, néanmoins, nous faisons deux ouvertures dans l'espace de l'Afrique centrale.

Revenons aux deux maîtres de l'oralité retenus. Gbazza Madou et Kipré Blé sont des poètes paysans n'ayant eu aucun contact avec l'école « négritudienne » et ne parlant que la langue de leurs parents. Leurs textes sont profondément enracinés dans leur terroir et n'ont de compte à

rendre qu'à leur culture de base. Quant à Zadi et Eno, ils sont perçus comme faisant partie des pionniers de la deuxième génération⁹¹ des artistes et poètes de l'Afrique subsaharienne. À ce sujet, l'œuvre de Zadi, *Fer de lance* est souvent citée comme une des œuvres emblématiques post-négritudiennes⁹². Cette œuvre se caractérise par la récurrence des marques orales du terroir bété et se fait l'écho de la dénonciation de la politique coloniale en Afrique noire. *La Prophétie de Joal* est un appel à la mise en œuvre de grandes réformes sociales, nous dirions même qu'il s'agit d'un appel à la réalisation de l'immense révolution pacifique susceptible de conduire le Cameroun, mais aussi l'Afrique tout entière au développement intégral. Il faut que le talent, symbole biblique de toutes compétences, soit démultiplié. Le changement social est annoncé par le prophète comme la proclamation des oracles de la divinité. L'Afrique d'aujourd'hui a-t-elle pris en compte cette mise en garde du poète ? Nous sommes là aux antipodes d'une certaine conception de la poésie vue comme une aventure solitaire. *En Afrique noire, la poésie est communication, participation, et participation responsable*⁹³. C'est pour cette raison que le rôle et la mission du poète est toujours dans la dénonciation des fossoyeurs du continent. Quant aux poètes néo-oralistes que nous avons retenus, ils exercent sur la langue française une terrible « profanation » qui met en péril, nous semble-t-il, le signifié linguistique, en ayant recours systématiquement au *nouchi*⁹⁴, une langue argotique qu'ils ont forgée afin d'encoder leur langage. Ambroise Queffelec désigne cette langue argotique comme un ensemble de « codes métissés⁹⁵ », un « sociolecte⁹⁶ » combinant le français et des mots ivoiriens pour tout le territoire. Quant à Brou Diallo, il précise que cette

⁹¹ L'appellation « deuxième génération » (typologie senhorienne) nous semble inappropriée étant entendu que ce qui rassemble les artistes c'est d'abord et avant tout l'écriture. Or cette typologie intègre d'une génération à l'autre des auteurs qui n'ont rien en commun si ce n'est la période d'écriture concernée. C'est pour cette raison

que nous adopterons la typologie zadienne, qui semble plus pertinente.

⁹² KOUADIO (2005), p. 14.

⁹³ ENO (1975), p. 12.

⁹⁴ AHUA (2009), p. 99. Blaise Mouchi Ahua définit le nouchi, comme une langue composée de termes Hétéroclites d'origines variées, des mots qui ont été empruntés notamment à l'Europe, la Côte d'Ivoire.

Voir ATSE N'CHO (s. d.), p. 1. En plus de cette signification, Jean-Baptiste Atsé N'Cho relève un autre sens du nouchi, celui de la « langue mixte », un parler mixte appelé aussi « codes métissés » par Quéffelec Ambroise.

Cf. QUÉFFÉLEC (2007), p. 283.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ ATSE N'CHO (s. d.), p. 2.

langue argotique se compose du français populaire ivoirien (FPI⁹⁷) et d'idiomes exogènes tels que le français, l'espagnol et l'anglais⁹⁸. Yves Simard précise à juste titre que ce français populaire ivoirien est parlé par les non scolarisés à la différence du groupe social des scolarisés, érudit qui, lui, s'exprime en « ivoirien cultivé⁹⁹ ». Simard désigne vernacularisation¹⁰⁰ la langue française ivoirisée, « une variété » qui s'autonomise comparativement à la langue française centrale à laquelle se réfère l'espace francophone¹⁰¹. Ce parler mixte, combinant le FPI et quelques idiomes européens devient pour ceux qui le pratiquent une manière, nous semble-t-il, de s'approprier les langues des anciennes colonies en les adaptant aux langues locales ivoiriennes, tout en instaurant, comme le soulignent à juste titre Jean Dérive et Marie-Jo Dérive, un procédé d'invention et de valeur d'utilisation d'injures en français populaire¹⁰². Cette langue argotique, alimentée par l'actualité politique et économique¹⁰³ sur le plan national et international, est une façon, nous semble-t-il, de s'invectiver et de prendre position. Ce pidgin¹⁰⁴ viserait à combler les aspirations communicationnelles¹⁰⁵. Or des critiques tels que Tiburce Koffi et Zadi Zaourou affirment que ce langage crypté serait somme toute l'expression d'une régression culturelle. Suzanne Lafage évoque, quant à elle, l'affadissement de la qualité normative de la langue française. Elle relève que la langue française s'implante aussi dans les zones où les populations ne sont pas scolarisées en grand nombre et qu'il s'y développe un « français des rues »¹⁰⁶. Nous examinerons quelques textes du groupe « Garba cinquante » et quelques slams inédits de Pooty, Malick et Ben Kanté. Ce sont des textes oraux que nous avons transcrits. En analysant la dimension étiologique du nouchi, nous constatons que celui qui parle l'idiome nouchi ou le français de moussa, deux langues populaires ivoiriennes, a été au départ un déclassé, un marginalisé de la société qui, peu à peu, a conquis des couches sociales plus importantes. En effet, les vrais pères du nouchi et du moussa sont des paysans et des habitants des ghettos des villes, des personnes « illettrées », marginalisées par rapport à la langue française. Ces

⁹⁷ N'GUESSAN (2008), p. 7-8. Jérémie N'Guessan relève que le FPI est une « variété locale pidginisée », l'assimilant à un « avatar du petit nègre, du « français-tirailleur ».

⁹⁸ BROU-DIALLO (2008), p. 28-29.

⁹⁹ SIMARD (1994), p. 20.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ N'GUESSAN (2007), p. 77-78.

¹⁰² DÉRIVE Jean, DÉRIVE Marie Jo (2004), p. 13-34.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 30.

¹⁰⁴ AHUA (2007), p. 184.

¹⁰⁵ LAFAGE (1991), p. 96.

¹⁰⁶ *Idem* (1998), p. 137.

langues « pidginisées » y remplissent une fonction véhiculaire¹⁰⁷, identitaire. Pour surmonter leur besoin communicationnel, ils adoptent le créole par nécessité. Les Noirs américains ont, eux aussi, créolisé l'anglais, tentant ainsi de régler un problème de difficulté de communication. En outre, les poètes néo-oralistes ont pour particularité le fait que, à l'instar de la muse pour les poètes du XVIII^e siècle, l'actualité devient la source principale de leur inspiration. Si, pour Suzanne Lafage, les laissés pour compte parlent le nouchi dans certains endroits de la capitale économique,¹⁰⁸ Brou Diallo¹⁰⁹ et Abia Alain Laurent Aboa, quant à eux, constatent que ce parler mixte n'est pas seulement le langage des désocialisés, mais un idiome qui infuse aussi les lieux du savoir, tels que les écoles, les collèges, les lycées y compris les universités¹¹⁰. Comme le souligne, à juste titre, Suzanne Lafage¹¹¹, la jeunesse ivoirienne s'approprie cette langue argotique. Ce faisant, elle montre ainsi sa capacité à imaginer, à inventer¹¹² et à s'émanciper¹¹³. Ce sociolecte s'étend aux personnes adultes, toutes catégories sociales confondues, et devient un « signum social¹¹⁴ » comme le mentionne Abia Alain Laurent Aboa. Cette langue récente, datant des années 1980¹¹⁵ puise, selon Akissi Boutin, son essence dans les idiomes et réalités du pays¹¹⁶.

Le poétique et la pression de l'actuel sont dans une dynamique inséparable. Ces nouvelles créations restent prisonnières du seul domaine de la quotidienneté, qu'ils exploitent en journalistes, en historiens et en acteurs sociaux. *Ils font porter à la forme la dimension idéologique de leurs textes*¹¹⁷. Les poètes néo-oralistes produisent des formes nouvelles où la question politique se dilue dans une exigence poétique. Ce que Xavier Garnier a appelé *les formes monstrueuses*¹¹⁸ du récit. Cette posture peut-elle permettre à ces auteurs de revendiquer une nouvelle identité ? La conception de l'artiste ne prend-elle pas une

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 139.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 141

¹⁰⁹ BROU-DIALLO (2008), p. 28.

¹¹⁰ ABOA (2011), p. 45

¹¹¹ LAFAGE (1991), p. 97.

¹¹² DÉRIVE, DÉRIVE (2004), p. 13. Jean et Marie-Jo Dérive insistent entre autres sur l'inventivité de cet idiome argotique, contrairement à Koffi Tiburce.

¹¹³ ABOA (2011), p. 46.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 47.

¹¹⁵ BROU-DIALLO (2008), p. 28.

¹¹⁶ BOUTIN (2008), p. 2267.

¹¹⁷ TRAORÉ (2011), p. 318.

¹¹⁸ GARNIER (2002), p. 54.

connotation nouvelle ? N'assiste-on pas à une signification inédite du mot *poésie* dont une des conséquences conduirait à transformer la vision traditionnelle de la poésie ?

IV/ PLAN

Notre itinéraire nous conduira à interroger les concepts de poésie et de changements sociaux. La poésie a souvent été considérée comme une préoccupation de rêveurs et donc un art inutile. A travers cette itinéraire, nous essayons de démontrer que la poésie peut être en étroite relation avec la problématique des changements sociaux. Sur la base de ce trajet théorique et en nous fondant sur la texture des œuvres, nous examinerons les configurations intertextuelles et génériques relatives aux changements sociaux dans la « poésie classique ivoirienne » et dans la poésie oraliste. Les figures de style, les symboles, les temps verbaux, le lyrisme, l'épopée et la satire seront des voies pour rendre compte des changements sociaux. Pour nous la forme et le sens participent des changements sociaux. Ainsi nous analyserons les mutations sociales dans leur rapport avec les créations poétiques que celles-ci relèvent du slam, du rap et du zouglou. Les genres cités font usage de notions souvent difficiles à cerner du fait de leur variété. Un travail de décryptage de ces mots est nécessaire parce que ceux-ci relèvent des codes : bété, lobi, français, baoulé, dioula et nouchi. Certes certains mots et expressions proviennent purement du nouchi. Il ressort que ce code doit s'inféoder ou s'appuyer sur les autres langues pour avoir une existence réelle. Kouadio Kobenan N'guettia ne dit pas autre chose à propos du rapport que le nouchi entretient avec les autres langues :

Celles-ci l'innervent et la vivifient. Tout semble concourir à une sorte de désarticulation du français dont l'hégémonie se trouve fortement perturbée. A l'aune de cette désarticulation, d'autres enjeux se jouent, ceux en rapport avec la construction de significations nouvelles.

Ces nouvelles formes posent le problème de l'outil dont se sert le poète. En effet, le souci d'efficacité fonde en théorie la convocation de telles formes ou de telles autres. En Côte d'Ivoire par exemple, les Ivoiriens sont victimes de capture linguistique. L'apparition du nouchi répond à la nécessité du peuple de faire une poésie accessible à laquelle il s'identifie. Or Bernard Zadi Zaourou, par exemple, écrit principalement pour les lettrés. Cela nous autorise à dire que nous avons une poésie ambivalente : il y a celle à visée populaire incarnée par les néo-oralistes et l'autre élitiste dont Zadi est l'un des dignes représentants.

Le problème du renouvellement des formes est lié à la question de la réception de la littérature. Cela constituera le dernier axe de notre réflexion. Nous admettons que l'esthétique est en elle-même fluctuante et susceptible d'être démodée dans la mesure où les modes d'hier ne sont plus celles d'aujourd'hui. Par ailleurs, les modes passées peuvent réapparaître en un autre temps. L'engouement pour la néo-oralité constitue de ce point de vue comme un problème générationnel. Alors que pour les néo-oralistes, la poéticité des œuvres ne fait aucun doute, les oralistes de renom tels qu'Adiaffi Jean Marie, Zadi Zaourou et la génération qui les succède tels Koffi Tiburce refusent, quant à eux, de considérer le rap ou le slam comme relevant de la poésie. Le point de vue de Zadi Zaourou est plus nuancé : il soutient que la poéticité ne se rencontrerait que dans le slam. Cette partie de notre travail n'a pas pour objet de défendre une conception particulière de la poésie en passant sous silence les autres approches qu'elle exprime. Notre modeste ambition est de formuler des questions, de tracer des pistes en nous maintenant dans une dynamique inclusive. Chaque texte devra, nous semble-t-il, rendre compte de sa responsabilité poétique devant la diversité de voies proposée. Enfin, dans notre analyse, nous posons comme postulat de base que la Bible véhicule des valeurs et des normes qui ont infusé de nombreuses sociétés, comme l'Europe, les États-Unis. Ces pays admettent une identité judéo-chrétienne. La Bible ne sera pas perçue ici uniquement comme une parole « expressive du social²¹ », ni comme une expression du politique, ni encore comme une métaphore¹¹⁹. Elle dépasse le cadre du mythe en raison de son rayonnement dans le monde. Les valeurs de la Bible ont, au-delà des États-Unis et de l'Europe, rayonné dans les anciennes colonies africaines et ont imprégné les mœurs, les cultures et les écrits de ces pays. À ce titre, nous prenons le parti de relever quelquefois des citations bibliques qui aideront à éclairer certaines de nos hypothèses.

¹¹⁹ LAPLANTINE (2003), p. 1.11.

CHAPITRE I/ LA POÉSIE NÉGRITUDIENNE, UN HÉRITAGE DE LA COLONISATION ?

Avant d'aborder l'étude de la poésie négritudienne, nous allons définir les concepts liés aux changements sociaux, des concepts clés de notre sujet.

Comme Alexis Tremoulinas, nous choisissons de ne pas réduire la notion de « changement social » en tenant seulement compte des deux effets opposés, à savoir celui de la transformation totale ou celui de l'absence de modification¹²⁰ afin de ne pas restreindre le champ de définition. Nous soutenons qu'un « changement social » intègre une série partielle de mutations identifiables, contrôlables et stables, car elles impactent en profondeur les structures politique, économique, social et idéologique¹²¹. Les changements de la société que nous chercherons à comptabiliser sont les mutations micro, macro, lentes, rapides, endogènes, exogènes, substantielles et insignifiantes¹²², survenant dans la société ivoirienne. Ces changements sociaux peuvent affecter la société et les individus. Il nous faudra déceler, comme le mentionne Dominique Glaymann, les effets sur la démographie, les développements dans le domaine de la technique, les avancées au niveau de la norme de valeurs, les luttes sociétales importantes qui agitent le pays, les nouvelles habitudes de vie¹²³. Le concept « mutation sociale » englobe les « modifications structurelles¹²⁴ » advenues dans la société. Ce sont des transformations observables et pérennes. Jacques Chevallier fournit une autre définition du changement social. Il le perçoit comme une mutation qui englobe « l'ensemble de processus, positifs ou négatifs, novateurs et régressifs, par lesquels les équilibres sociaux se trouvent modifiés¹²⁵ ». Il définit le « changement social » dans son acception ouverte comme une transformation sociale, dans sa signification étroite, comme des « mutations plus profondes par lesquelles les sociétés connaissent un véritable saut qualitatif, en entrant dans une ère nouvelle¹²⁶ ». Les changements sociaux advenus en Côte d'Ivoire francophone seront observés sous le prisme de la définition de Jacques Chevallier, car cette explication concise, claire et simple permet de mieux les baliser. Nous ferons ici le choix de

¹²⁰ TREMOULINAS (2006), p. 1.

¹²¹ GLAYMANN (2011-2012), p. 2.

¹²² *Ibid.*, p. 6.

¹²³ *Ibid.*, p. 8.

¹²⁴ GLAYMANN (2011-2012), p. 7.

¹²⁵ CHEVALLIER (2005), p. 383.

¹²⁶ *Ibid.*

ne pas relever la totalité des transformations structurelles et les conduites sociétales qui ont ainsi été modifiées au cours d'une période précise, mais nous choisissons de faire une analyse diachronique des années 1930 à aujourd'hui¹²⁷. En revanche, nous montrerons quelques changements sociaux résultant d'écrits qui ont conduit la Côte d'Ivoire à des mutations sociales et ont bouleversé le cours de son histoire. De plus, il faudra prendre en compte l'irruption de changements sociaux inéluctables qui ne sont pas le produit des individus, mais de mutations inhérentes à l'organisation même de la société. En soulignant le caractère évolutif du changement social, nous supputons que nous avons affaire à un processus et non à une rupture brutale et interne. À ce stade, l'une des questions que soulève notre sujet et que nous avons formulée dans notre introduction est celle de savoir si la poésie a exercé et continue d'exercer de fortes pressions sur la société et si ces pressions impactent la poésie et/ou la société sous quelque forme que ce soit. Nous distinguons le concept « mutation sociale/ changement social » du bouleversement et définissons la notion de bouleversement comme un changement découlant de la mutation sociale. Les bouleversements survenus en Côte d'Ivoire avant les années 1990 se sont opérés sans manifestation de troubles populaires à la différence des soulèvements populaires survenus en France en 1789, lors de la révolution soviétique de 1917 et lors de la révolution chinoise de 1949. Dans l'Afrique colonisée, malgré l'absence de révolutions comparables, on observe des soulèvements de moindre envergure réprimés dans le sang¹²⁸, quant aux leaders de révoltes, ils ont été mis à l'écart, exclus¹²⁹. Les actes menés par une partie des peuples colonisés montrent la résistance des peuples africains (guerriers wassoulou¹³⁰, la révolte des sagaies conduite par des Malgaches¹³¹, la résistance des Menalamba¹³², Samori Touré¹³³, les Amazones du Bénin¹³⁴) face à l'opresseur, le colon¹³⁵

¹²⁷ Dictionnaire historique de la Suisse sur le concept de « mutation sociale » (2010), p. 1. Le concept est défini comme suit : « L'ensemble des changements intervenus dans la structure d'une société dans un laps de temps »

¹²⁸ Voir la revue Géohistoire intitulée « L'Afrique au temps des colonies De la conquête française aux indépendances 1850-1960 », n°24, p. 58.81-86, décembre-janvier 2016.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 66.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹³¹ Voir l'article paru le 29 mars 2007 dans le journal Le monde, intitulé « En 1947, l'armée française réprimait violemment l'insurrection malgache, sur le site : http://www.lemonde.fr/afrique/article/2007/03/27/en-1947-l-armee-francaise-reprimait-violemment-l-insurrection-malgache_888584_3212.html. Cf. également la revue Géohistoire intitulée « L'Afrique au temps des colonies De la conquête française aux indépendances 1850-1960 », n°24, p. 81-85, décembre-janvier 2016.

¹³² Magdelaine-ANDRIANJAFRIMO (2011), p. 3.

venu imposer sa « mission civilisatrice » voire « salvatrice » par la force des armes, des massacres. Ces signaux préfigurent les combats à venir pour l'indépendance. Ces résistances ont été matées dans le sang. Cette répression sanglante a poussé un chef à se suicider afin d'éviter de livrer son peuple à la déportation¹³⁶. Par ces actes de bravoure, on perçoit les prémices des changements mineurs dans les sociétés subsahariennes africaines du XIX^e siècle. L'organisation politique des sociétés de l'Afrique subsaharienne du VIII^e siècle ap. J. C., au XIX^e siècle ap. J. C., présente à voir des sociétés conservatrices organisées autour de régimes royaux. Ces structures sociales ont peu à peu décliné. Parmi ces empires, nous comptons le royaume d'Ashanti qui serait régi, nous semble-t-il, par des règles de matrilinearité, des normes transmises au groupe Akan ivoirien originaire du Ghana, l'empire du Dahomey¹³⁷, l'empire du Mali, du Songhaï¹³⁸, du Monomotapa¹³⁹. La déliquescence de ces illustres royaumes a sans doute débouché progressivement sur des systèmes d'organisation clanique, des chefferies. Ces sociétés semblent globalement pratiquer l'agriculture. Les mutations économiques ont eu des répercussions sur les organisations du pouvoir politique débouchant sur une concentration de pouvoir de ces structures et une consolidation des prérogatives notamment des souverains et des chefs¹⁴⁰. La caractéristique monarchique de ces régimes politiques n'a-t-elle pas durablement infusé ces sociétés africaines ? *Quid* des difficultés à instaurer des démocraties africaines non claniques, non tribales, non ethnocentrées qui, elles, ne concentrent pas les pouvoirs ? Ces expériences politiques qui ont alterné, semble-t-il, entre monarchies ou chefferies n'ont-elles pas nourri l'âme, l'esprit des peuples africains à concevoir le fonctionnement de leurs sociétés sous forme monarchique comme le souligne

¹³³ Voir la revue Géohistoire intitulée « L'Afrique au temps des colonies De la conquête française aux indépendances 1850-1960 », n°24, p. 40 décembre-janvier 2016.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 36-37.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 37-43.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Voir sur le site de l'Unesco le livre, Histoire générale de l'Afrique. L'Afrique du XVI^e au XVIII^e siècle, t. v, p. 39. Voir le lien : <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001842/184292f.pdf>

¹³⁸ DIOP (1987), p. 74-123.

¹³⁹ MONIOT (1977), p. 334. Voir également l'article intitulé « Les royaumes africains médiévaux », consulté sur le site : https://www.acstrasbourg.fr/fileadmin/pedagogie/histoiregeographie/Se_former/Nouveaux_programmes_de_5e/Royaumes_africains/Les_royaumes_africains__accompagnement_de_la_presentatio.pdf

¹⁴⁰ Voir sur le site de l'Unesco le livre, Histoire générale de l'Afrique. L'Afrique au XIX^e siècle jusque vers les années 1880, t. vi, p. 40. Cf. le lien : <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001843/184314f.pdf>

Cheikh Anta Diop ¹⁴¹ ? Cette organisation politique ne constitue-t-elle pas des reliquats de la chefferie, ce qui expliquerait une persistance de l'organisation pyramidale, hiérarchisée de ces dites sociétés ? Le poète traditionaliste du XIX^e siècle, conseiller des élites politiques, est l'intermédiaire entre celles-ci et le peuple, remplissant ainsi une des fonctions du prophète.

Les concepts de changements sociaux ayant étant précisés, venons-en à celui de poésie et plus particulièrement à celui de courant poétique africain. Nous avons déjà, dans notre introduction générale, évoqué la difficulté qu'ont les critiques à définir la notion de poésie. Nous nous sommes, pour cela, appuyée sur les données d'un débat engagé par des érudits (Valéry, Frontier, Sartre). Nous nous sommes même risquée à proposer, non pas une définition personnelle et dogmatique de la poésie, mais un certain nombre de constantes d'identification de celle-ci. Soulignons que les choses sont un peu plus complexes que cela. En effet, la poésie peut être un simple regard ou s'ériger en juge des mutations dont le poète est témoin, soit en expérience directe, soit en expérience indirecte. La poésie a, nous semble-t-il, annoncé des changements sociaux à venir comme des prédictions, exerçant ainsi, un pouvoir de « voyance ». Pour illustrer notre assertion, il convient de relever ici la qualification par Mario Matucci de Rimbaud. En effet, Matucci décrit le poète Rimbaud comme « la source des voyants ¹⁴² et la source qui conduit de Baudelaire à Rimbaud ¹⁴³ ». La « voyance » du poète qui caractérise l'ensemble de son œuvre poétique, préfigure et impulse les mutations sociétales « durables, observables et mesurables » impactant la société présente et celle à venir et produisant aussi des effets sur les sociétés environnantes. Rimbaud est celui qui pense que le poète peut, par l'exploration de son être, annoncer, comme le ferait un prophète, l'ombre des choses à venir. Il devient dès lors le voyant étincelant de mille feux et donnant à la poésie son pouvoir surnaturel. La perception ivoirienne de la poésie et de la littérature semble emboîter le pas à cette vision Rimbaldivienne.

Il nous faut maintenant clarifier la question de la typologie de la poésie et des poètes africains. Nous le faisons juste pour des raisons pratiques et donc sans entrer dans le détail de querelles d'écoles qui agitent de temps à autres la critique littéraire africaine. Dans l'introduction à l'annexe de notre thèse, nous avons exposé la typologie de notre choix, qui tient à l'écart celle des autres critiques africains, tels que Léopold Sédar Senghor et Hamidou Dia. Les

¹⁴¹ ANTA DIOP (1987), p. 74.

¹⁴² MATUCCI (1984), p. 239.

¹⁴³ *Ibid.*

changements sociaux adviennent en Afrique subsaharienne grâce aux écrits des élites intellectuelles noires, les négritudiens. Des étudiants noirs en France, fondateurs de la Fédération des étudiants d'Afrique noire en France (FEANF) critiquent et luttent contre la politique coloniale, mènent des actions sur le plan éducatif, de l'auto-éducation et de la revalorisation de la culture africaine, dès les années 1951¹⁴⁴. Ceux-ci rejettent la politique assimilationniste et l'hégémonie de la culture du colon, militent en faveur de l'autonomie des pays africains colonisés et exigent l'africanisation de l'enseignement dispensé. Voyons comment les poètes négritudiens, par la puissance thématique de leurs poèmes, ont arraché les indépendances africaines aux colons et comment la limite objective d'une esthétique d'enracinement était évidente.

I/ POÉSIE NÉGRITUDIENNE ET ENGAGEMENT.

Nous aurions pu commencer notre thèse par les poètes de la tradition orale, car, ceux-ci préexistaient aux négritudiens. Mais nous avons choisi de commencer par la négritude qui *se présente comme le mouvement dont les fonts baptismaux ont servi à l'écllosion de la poésie ivoirienne écrite*¹⁴⁵. Parler des liens de la poésie négritudienne avec la poésie ivoirienne et les autres poésies requiert qu'on exhume les conditions de production des textes nés de ces littératures. Les rapports que les productions entretiennent avec les œuvres passées créent un champ qui les historisent. Or l'historicité est définie par Meschonnic comme :

*« les rapports du texte avec les conditions historiques de sa production, véritable socle sur lequel repose son identité »*¹⁴⁶

Pierre Bourdieu soutient que les analyses d'essence convoquant les productions littéraires faites par les linguistes, les sémiologues, les philosophes et les historiens de l'art sont parcellaires car passant sous silence l'historicité :

L'expérience subjective d'art qui est celle de leur auteur, c'est-à-dire celle d'un homme cultivé d'une certaine société, mais sans prendre acte de l'historicité de cette expérience et de l'objet auquel elle s'applique. C'est qu'elle opère sans le savoir, une universalisation du cas particulier et qu'elles constituent par la-même une expérience particulière, située et datée, de l'œuvre d'art en norme transhistorique de toute perception artistique. Elles passent du même coup sous

¹⁴⁴ BLUM (2015), p. 1-3.

¹⁴⁵ KOUADIO (2005) p.

¹⁴⁶ *Idem* (2012), p. 21.

silence la question des conditions historiques et sociales de possibilité de cette expérience : elles s'interdisent en effet l'analyse des conditions dans lesquelles ont été produites et constituées comme telles les œuvres considérées comme dignes du regard esthétiques et elles ignorent tout autant la question des conditions dans lesquelles s'est produite (phylogénèse) et se produit continûment au cours du temps (ontogénèse) la disposition esthétique qu'elles appellent. Or, seule cette double analyse pourrait rendre compte de ce qu'est l'expérience esthétique et de l'illusion d'universalité qui l'accompagne, et qu'enregistrent naïvement les analyses d'essence.¹⁴⁷

Ce mouvement s'est répandu aussi bien en Afrique, aux Antilles qu'en Europe. La poésie négritudienne était une littérature idéologiquement engagée. Elle a dénoncé sans relâche les forfaitures coloniales et a constitué, en tant que mouvement culturel, politique, une arme de lutte contre la colonisation. La prise de conscience qu'elle a suscitée présageait un nouvel ordre. Cependant, si la thématique des changements sociaux demeure le point focal de cette poésie, les formes par lesquelles elle prospère démontrent une kyrielle d'influences, si bien que la spécificité « africaine » que les poètes négritudiens revendiquent tant est par moments inexistante, d'où les limites de l'esthétique d'enracinement qu'ils annoncent. En effet, ce sont les poètes de la deuxième génération, ceux que Zadi Zaourou nomme les oralistes, qui vont donner corps aux projets (intentions) des négritudiens. Nous allons dévoiler les grands axes du mouvement, en rappeler les liens avec W. E. B. Du Bois et la négro-rennaissance sans omettre l'influence de ceux-ci sur l'écriture négritudienne.

I-1/ Les fondements de la négritude

C'est à Paris, dans les années trente, que le mouvement de la négritude est né. Il a été développé par des intellectuels africains et antillais qui, frustrés des excès coloniaux, soutiennent la validité des cultures africaines. Cette notion entendue comme « polymorphe et diffluyente¹⁴⁸ » paraît centrale dans le combat des Noirs. La négritude devient un mouvement poétique des nègres africains¹⁴⁹ qui met en lumière les forces « glottopolitiques¹⁵⁰ »

¹⁴⁷ *Ibid*

¹⁴⁸ ZONGO (2004), p. 67.

¹⁴⁹ *Ibid*

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 68-69. Ces forces sont motrices, articulées autour de forces de novation et forces de conservation. La glottopolitique définie comme un usage social, elle se caractérise comme un concept indispensable incluant tous les faits liés au langage où l'acte de l'organisation sociale prend la forme du politique : voir Glottopol, n°1, janvier 2003.

auxquelles il est associé. La déshumanisante situation sociopolitique des Noirs explique la genèse de ce mouvement littéraire et culturel. D'ailleurs, le caractère violent des œuvres et la récurrence des thèmes de la souffrance du « négro-africain¹⁵¹ », du nègre et ses oripeaux ne sont que l'écho de la détresse des peuples noirs. Rien d'étonnant que les poètes négritudiens soient portés par le rêve d'un monde égalitariste qu'ils veulent conquérir coûte que coûte. Nous ne nous inscrivons pas dans une logique d'écrire l'histoire de ce vaste mouvement littéraire. Cependant, par une vue panoramique, nous passerons en revue les grands axes de ce mouvement. Des travaux élaborés, dont ceux de Lilyan Kesteloot, de Jacques Chevrier et de Marcien Towa, ont suffisamment abordé la question. Nous nous en servons comme boussole. *La négritude se présente comme le mouvement dont les fonts baptismaux ont servi à l'éclosion de la poésie subsaharienne*¹⁵². Cependant, le traitement des changements sociaux dans la manifestation de cette littérature sera l'un des axes majeurs de notre réflexion.

I-1-1- La destruction de la théorie de la table rase par le témoignage des ethnologues

La théorie de la table rase¹⁵³ est l'idéologie qui justifiera la consolidation de la négritude. Pendant longtemps les Noirs ont été niés dans leurs cultures, dans leur passé et dans leur histoire. D'ailleurs, la pensée occidentale les présente comme des êtres dont la laideur est une entrave à une réflexion sérieuse. Ils ne sont dotés d'aucune conscience, d'où leur incapacité à égaler le genre humain. C'était l'époque des vérités établies. En outre, ils sont considérés comme des peuples bestiaux et sauvages qu'il faut civiliser. Si ces derniers ignoraient tout de la culture occidentale, l'Europe, elle, se sentait investie d'une mission humanitaire, à savoir inculquer à ces primitifs les valeurs du monde occidental, lesquelles leur garantiraient le droit de faire partie du monde des humains. Cette conception péjorative du Noir a été entretenue par des penseurs comme Gobineau¹⁵⁴, Voltaire¹⁵⁵, Hume¹⁵⁶ et bien

¹⁵¹ SEDAR (1966), p. 100-101.

¹⁵² KOUADIO (2012), p. 24.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 24. La théorie de la table rase considère le Noir comme un être sans culture, sans histoire et par conséquent sans passé. Celui-ci est perçu sous un prisme de stéréotypes déformants.

¹⁵⁴ Le comte Arthur de Gobineau (1816-1882) écrivain et pionnier du racisme, déclarait dans son *Essai sur l'inégalité des races humaines* que « la variété mélanienne est la plus humble et gît au bas de l'échelle (humaine) », www.centerblog.net/actualite/50039-1854059, consulté le 15 février 2013.

¹⁵⁵ Voltaire dans *Essai sur les mœurs* (Genève, 1755, t. XVI), p. 269-270 affirmait « La race des nègres est une espèce d'hommes différente de la nôtre [...] on peut dire que si leur intelligence n'est pas d'une autre espèce que notre entendement, elle est inférieure. Ils combinent peu et ne paraissent faits ni pour les avantages, ni pour les abus de notre philosophie. Ils sont originaires de cette partie de

d'autres. Le soutien et même la justification des phénomènes génocidaires comme l'esclavage et la colonisation proviennent de là. Edgar Morin soutient que « *L'ontologie d'Occident était fondée sur des entités closes, comme substance, identité, causalité (linéaire), sujet, objet. Ces entités ne communiquaient pas entre elles, les oppositions provoquaient la répulsion ou l'annulation d'un concept par l'autre (comme sujet/objet)* »¹⁵⁷. La pérennité d'un tel mode de pensée implique la non-acceptation d'autres raisonnements. C'est dans la pratique de ce discours « *clos et équilibré*¹⁵⁸ » que les Occidentaux constataient que le mode de pensée des peuples noirs était différent du leur. Ils concluent que les particularités de ceux-ci étaient des infirmités qu'il fallait corriger rapidement. Dès lors, le fonctionnement de la logique occidentale vis-à-vis des Noirs consistera en des oppositions radicales. Cette « *schizophrénique dichotomie*¹⁵⁹ », comme la nomme Edgar Morin est loin de favoriser une pensée intégrationniste.

L'exclusion et la répulsion systématique de tout ce qui relève du non-blanc, caractère somme toute dogmatique refusant la synthèse et le compromis, suscite des interrogations.

Hume écrit dans *Des caractères nationaux* :

*Il n'y a jamais eu de nation civilisée de ce teint-là, ni même quelque individu éminent par son action ou sa médiation philosophique*¹⁶⁰.

À travers cette structure synecdochique de la partie pour le tout, Hume dévoile tout le mal qu'il pense des peuples noirs, à qui il dénie même l'existence d'une quelconque

l'Afrique comme les éléphants et les singes ; ils se croient nés en Guinée pour être vendus aux blancs et pour les servir » www.africamaat.com/dist/puce.gif, consulté le 15 février 2013.

¹⁵⁶ David Hume, brillant économiste anglais (1711-1776), affirmait : « je suspecte les Nègres et en général les autres espèces humaines d'être inférieurs à la race blanche. Il n'y a jamais eu de nation civilisée d'une autre couleur que la couleur blanche, ni d'individu illustre par ses actions ou par sa capacité de réflexion. Il n'y a chez eux ni engins manufacturés, ni art, ni science. Sans faire mention de nos colonies, il y a des Nègres esclaves dispersés à travers l'Europe, on n'a jamais découvert chez eux le moindre signe d'intelligence », Voir le site : www.africamaat.com/LA-HAINE-CONTRE-LES-NEGRES, consulté la 15 février 2013.

¹⁵⁷ MORIN (2005), p.74. Dans ce texte, Edgar Morin soutient que la logique d'occident s'est construite sur une « dichotomie schizophrénique » manifestée par « l'expulsion de la contradiction et de l'errance ». Pour ce grand penseur et critique, l'Occident n'a pas su mettre sur pied un raisonnement qui laisse place à une autre perception que la sienne. Les entités ne communiquant pas entre elles, toute opposition provoquait la répulsion ou l'annulation d'un concept par l'autre.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 73.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.74.

¹⁶⁰ Hume David « Des caractères nationaux », cité par Éric Williams, dans *Présence Africaine*, numéro spécial lors du 2^e congrès des écrivains et artistes noirs esclaves dispersés à travers l'Europe.

civilisation. Incapable de les nommer, il préfère utiliser la couleur noire de leur peau pour les désigner. Ce vide référentiel est l'expression d'un nihilisme absolu qui fait le lit à la théorie de la table rase. La présence du Noir correspondant donc à son absence, il n'a ni passé, ni présent, ni futur. En outre, le penseur ajoute son incapacité à produire une réflexion cohérente puisqu'il est incapable de philosopher. Le positionnement hégélien sur la question de l'identité culturelle des peuples noirs s'avère plus tranché. Pour ce philosophe allemand :

Le nègre représente l'homme naturel dans toute sa sauvagerie et sa pétulance ; il faut faire abstraction de tout respect et de toute moralité, de ce que l'on nomme sentiment, si on veut bien le comprendre ; on ne peut rien trouver dans ce caractère qui rappelle l'homme¹⁶¹.

Hegel se montre plus catégorique que Hume. Les noirs sont restés à l'état primitif tandis que les autres peuples du monde ont subi un saut qualitatif qui leur a permis d'appartenir à la famille humaine.

Césaire distingue le Noir du Nègre, faisant du Nègre une catégorie qu'il définit comme « bien plus que le noir¹⁶² ». Il ajoute que « le noir ne signifie qu'une différence d'apparence, le nègre invente la différence d'être¹⁶³ ». Le nègre est perçu par nombre de penseurs et d'Occidentaux comme un être primitif proche des singes anthropoïdes, un barbare¹⁶⁴, un sauvage et sa couleur de peau comme une infirmité¹⁶⁵. Considérés au départ comme des êtres primitifs, les Noirs sont perçus comme ne pouvant mériter le statut juridique d'être humain. À ce titre, ils sont considérés comme des sauvages, incapable de distinguer le bien du mal. La notion de valeur leur échapperait alors totalement. Si, sur le plan moral, tout est à construire avec ces primitifs, sur le plan physique, ils ne sont pas sans reproche. La couleur de leur peau et la forme de leur nez sont l'expression d'une carence congénitale qui exprime leur infériorité et même masque une perversité criante. Si le Nègre personnifie le Mal et la laideur, le Blanc, lui, représente les vertus du Bien, de la beauté et du rayonnement. La classification des individus s'opère selon leur couleur de peau et se racialise au profit des individus de couleur blanche.

Continuant dans la même veine, le philosophe allemand Hume soutient que la réduction en esclavage des nègres est la conséquence du statut de sous-homme qu'ils traînent comme un

¹⁶¹ HEGEL (1963), p. 76.

¹⁶² PROTEAU (2001), p. 17.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁶⁵ *Ibid.*

boulet. Pis, les Nègres n'ont aucune conscience de la notion de liberté, la servitude leur apparaissant comme la norme de vie. Comment dans ces conditions seraient-ils responsables de leur destin ? C'est pour cette raison qu'il juge la traite négrière bénéfique et salutaire pour les hommes de couleur, leur sort étant pire dans leurs pays d'origine, où il règne un esclavage absolu.

Chez les nègres, les sentiments moraux sont tout à fait faibles, ou pour mieux dire, absolument inexistant. Les parents vendent leurs enfants et l'inverse se rencontre aussi, selon qu'ils arrivent à se saisir les uns des autres. L'état général de l'esclavage fait disparaître tous les liens de respect que nous avons les uns pour les autres et les nègres n'ont pas l'idée de prétendre à ce que nous pouvons exiger réciproquement de nous¹⁶⁶

Toynbee écrit :

Parmi toutes les races, seuls les Noirs n'ont contribué positivement à aucune civilisation, du moins jusqu'à ici¹⁶⁷.

Edgar Morin écrit que :

Bien des souffrances que subissent des millions d'êtres résultent des effets de la pensée parcellaire et unidimensionnelle¹⁶⁸.

En transposant sa citation à la cause nègre, nous constatons que la perception qu'a l'Occident du nègre ne s'entrevoit pas du tout sur un continuum. Le règne absolu de l'analyse binaire, fondée sur les oppositions, est manifeste. Il n'y a aucune place pour un doute problématique, mieux, pour une analyse complexe¹⁶⁹. La spécificité nègre pose problème à l'Occident, questionne les colons et débouche sur des conclusions paralysantes.

Au nom de l'ontologie de l'Occident, tout le destin du peuple noir a sombré, et les séquelles sont encore vives.

¹⁶⁶ HEGEL (1963), p. 88.

¹⁶⁷ Cité par Towa, Toynbee (s d), p. 68.

¹⁶⁸ MORIN (2005), p. 111.

¹⁶⁹ *Ibid.* L'auteur soutient dans *Introduction à la pensée complexe* que toute réflexion sérieuse et féconde devrait s'induire dans le moule de la complexité. En effet, cette expression, « la pensée complexe », utilisée pour la première fois par Edgar Morin dans son livre *Science sans conscience*, traduit une méthode de réflexion qui se fonde sur l'imbrication de tous les domaines de la pensée. Tout est tissé ensemble et rien ne fonctionne de façon solitaire. L'auteur refuse tout savoir « parcellarisé ».

Ce contexte tout entier défavorable aux Noirs a subi des mutations progressives. Des ethnologues, à l'instar de Maurice Delafosse, Robert Lavignette, Georges Hardy, Théodore Monod, Leo Frobenius, pour ne citer que ceux-ci, prennent leur distance par rapport à la vision européo-centriste du monde. En décrivant ce qu'ils ont réellement vu en Afrique noire, certains occidentaux vont balayer du revers de la main les propos racistes véhiculés dans les sociétés européennes. Ainsi, les premières recherches de l'ethnologue Leo Frobenius rendent compte de la beauté, de la splendeur et de la diversité de la culture africaine. Dans *Les faisceaux magiques de l'Afrique* (1894), il pouvait écrire :

*L'idée du nègre barbare est une invention européenne*¹⁷⁰.

Au dire de Marcien Towa, Leo Frobenius est le premier anthropologue à rapprocher l'Afrique nègre de la civilisation égyptienne. Un grand nombre de critiques se sont évertués à tordre le cou à la vérité en tronquant l'histoire des civilisations¹⁷¹. Ils ont passé sous silence le fait que l'Égypte nègre était une potentielle source d'inspiration des Occidentaux, et ce par le canal de la Grèce antique. Pour preuves, on retrouve beaucoup d'emprunts culturels égyptiens chez les Grecs. Nous pouvons noter des traits aussi bien physiques, culturels que linguistiques qui se rapprochent de l'Afrique, comme semble le démontrer Cheikh Anta Diop :

*Par exemple les coiffures du Rwanda, les perruques à longues tresses ornées de cauris des Sénégalaises qui sont de tradition ici. Ou encore des traits de visage des Peuls, des objets culturels comme l'appui-tête, le « khalam », cette sorte de petite guitare allongée à quatre cordes, les peignes à longues dents pour cheveux frisés, très inconfortables pour les cheveux lisses et fins des Européens et des Arabes ; tous les éléments qui ont exactement les mêmes formes que sur les fresques de l'Égypte antique*¹⁷².

Ces propos de Cheikh Anta Diop donnent naissance à une bataille pour un passé remontant à plus de 5000 ans. Le passé égyptien appartient-il à l'Afrique ou à l'Europe ? Si les thèses de l'anthropologue sénégalais enlèvent un trésor à l'Europe, l'Afrique ressort valorisée avec un passé glorieux qui lui est restitué. On peut comprendre les points de résistance de l'égyptologie Française. Cheikh Anta Diop a prélevé sur les momies des

¹⁷⁰ FROBENIUS (1936), p. 14.

¹⁷¹ La science moderne a révélé que tous les êtres humains descendraient d'une seule et unique race : celle des humains. De longs siècles se sont écoulés pour dévoiler cette vérité et fournir les preuves que l'Afrique est le berceau de l'humanité (blancs, jaunes, noirs et rouges). Cette découverte hâtive aurait épargné de multiples cataclysmes historiques comme l'esclavage, la colonisation et la ségrégation raciale, illustrations des plus éloquentes. Certains penseurs racistes perdraient un ferment propice pour ensementer des contre-vérités.

¹⁷² KESTELOOT (2008), p. 92.

pharaons des coupes de peau qu'il a ensuite analysées. Les conclusions sont sans appel : le degré de mélanine sur ces brins de peau était infiniment supérieur à celui d'un leucoderme normal et confirme l'origine nègre de ces momies. C'est ce que Lilyan Kesteloot a nommé « l'argument chimique » à la négritude de l'Égypte pharaonique. On refusa au penseur sénégalais l'accès à la momie de Ramsès II. Il en fut scandalisé. Cette interdiction peut être l'objet de diverses interprétations scientifiques : soit on sait l'origine de la momie de Ramsès et on veut garder secrète une information qui risque de bouleverser les conclusions des travaux antérieurs, soit on préfère entretenir le flou en n'allant pas exhumer un passé déjà très polémique. Ou encore on estime que les vérités relatives à la momie de Ramsès telles qu'elles sont présentées par les scientifiques occidentaux sont justes et n'ont nullement besoin d'analyses nouvelles.

Tous les travaux du savant sénégalais¹⁷³ sur les momies ne font que confirmer l'origine nègre de la civilisation égyptienne, laquelle a irrigué une partie du savoir-faire des peuples occidentaux. En conclusion, Cheikh Anta Diop proclame la grandeur de la civilisation égyptienne, donc nègre, qu'il considère comme l'initiatrice et l'inspiratrice de la civilisation occidentale. En battant en brèche de la sorte tout ce que les archéologues avaient dit précédemment, il change de paradigme : l'Afrique n'est plus à la périphérie, mais cette fois au centre de l'histoire de l'humanité.

Alors comment justifier des propos de « nègre barbare » quand l'histoire démontre que l'Égypte d'alors était peuplée de Noirs et que ces Noirs ont gouverné et bâti une civilisation dont le rayonnement n'était plus à démontrer ? Allant à contre-courant des thèses développées par Gobineau, Hume et Hegel, les travaux révolutionnaires des ethnologues Maurice Delafosse et Leo Frobenius, acquis à la cause des Noirs, seront de véritables adjuvants à la revalorisation des cultures noires. Écoutons Leo Frobenius :

[...] une foule grouillante habillée de « soie » et de « velours », de grands États bien ordonnés, et cela dans les moindres détails, des souverains puissants, des industries opulentes. Civilisés jusqu'à la moelle des os¹⁷⁴!

Il décrit, dans le même livre, son entrée dans le territoire du Kasai-Sankuru :

¹⁷³ DIOP (1965), p. 27.

¹⁷⁴ FROBENIUS (1936), p. 22.

*[...] des villages dont les rues principales étaient bordées de chaque côté, pendant des lieues, de quatre rangées de palmiers, et dont les cases, ornées chacune de façon charmante, étaient autant d'œuvres d'art. Aucun homme qui ne portât des armes somptueuses de fer ou de cuivre, aux lames incrustées, aux manches recouverts de peaux de serpent. Partout des velours et des étoffes de soie. Chaque coupe, chaque pipe, chaque cuillère était un objet d'art parfaitement digne d'être comparé aux créations du style roman européen ; les gestes, les manières, le canon moral du peuple entier, depuis le petit enfant jusqu'au vieillard, bien qu'ils demeurassent dans des limites absolument naturelles, étaient empreints de dignité et de grâce [...]*¹⁷⁵.

Écoutons maintenant Delafosse, dont l'influence sur la vie des étudiants noirs à Paris ne fut pas du tout négligeable. Voici le témoignage qu'il donne de son contact avec les peuples dits primitifs :

*La bonne administration de l'État, sa prospérité, la courtoisie et la discipline des fonctionnaires et gouverneurs de provinces, l'excellente situation des finances publiques, le faste et l'étiquette rigoureuse et compliquée des réceptions royales, le respect accordé aux décisions de justice et à l'autorité du souverain [...] » Bref, un véritable État dont l'organisation et la civilisation se pouvaient bien comparer avec celles des royaumes musulmans et de bien des royaumes chrétiens de la même époque [1353]*¹⁷⁶.

Les citations de Delafosse et celles de Frobenius nous décrivent des peuples qui n'ont aucune leçon de civilité à recevoir. En les comparant aux royaumes chrétiens et musulmans, Delafosse dévoile la qualité d'une culture qui a droit de cité comme les autres. Ces deux ethnologues européens soutiennent que l'asservissement et l'aliénation des peuples noirs ne reposaient sur aucun fondement objectif. Est-ce pour cette raison qu'ils furent considérés par toute la pensée occidentale comme des traîtres méritant la censure ? Certains textes de Frobenius ne furent jamais traduits en français. Est-ce la marque d'une sanction ? Lylian Kesteloot, en réévaluant les travaux de Frobénus, reconnaît moult faiblesses et lacunes, cependant, elle s'en tient à l'impact de tels propos dans leur contexte de diffusion : de vrais tsunamis !

Cette pensée de Frobenius, à savoir que « *le manque de dignité est le plus grand défaut du noir*¹⁷⁷ », est une dépréciation de la culture africaine. Si l'anthropologue allemand a fait une réelle promotion de la culture africaine en la célébrant, il apparaît par moment que ses points de vue oscillent entre la valorisation et la dévalorisation de la civilisation africaine. Là encore, le règne de l'ontologie d'Occident semblerait remporter tous les suffrages, comme le

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷⁶ DELAFOSSE (1922), p. 61.

¹⁷⁷ FROBENIUS, *op. cit.*, p. 25.

soutient Edgar Morin¹⁷⁸. Au nom de l'ontologie d'Occident, les peuples noirs ont subi la pire des souffrances morales, psychologiques et physiques. Il est heureux de constater que cette nouvelle génération d'ethnologues, dont Frobenius et Delafosse, a réussi à briser les chaînes de l'ultra disqualification des peuples noirs. Ces découvertes vont progressivement déboucher sur un éveil de conscience qui contribuera à poser les jalons de la négritude.

Au dire de Jacques Chevrier, l'œuvre des ethnologues contribuera à affermir la « conscience identitaire¹⁷⁹ » des futurs poètes de la négritude. En dénonçant la théorie de la table rase, ils ont « ravalé la façade décrépée » du Noir en le présentant sous des jours nouveaux. Frobenius et ses pairs ruinèrent ainsi les préjugés raciaux, dévoilèrent, de ce fait, un passé de gloire incarné par certains héros notamment Chaka, Samory et autres. D'une manière générale, nous dirons que pendant plusieurs siècles, l'Occident a affiché son refus de connaître le Noir et a surtout fait montre de la supériorité de la civilisation occidentale. Or, une attitude contraire afficherait un relativisme culturel, seul gage d'égalité entre les peuples. Même si les Noirs ont été niés dans leurs cultures, dans leur civilisation, dans leur capacité de penser la nature et de la revisiter, toutes les cultures se valent, et aucune d'elles n'a le monopole de la grandeur.

I-1-2- William Edward Burghardt Du Bois, le précurseur de la négritude

*Je suis nègre et je me glorifie
De ce nom ; je suis fier du sang
Noir qui coule dans mes veines¹⁸⁰*

Ces propos de William Edward Burghardt Du Bois furent une véritable bombe aux États-Unis et dans le monde noir. Tout un courant de pensée raciste créditait la thèse du Noir incapable de réfléchir, son appartenance au genre humain était fortement contestée par toute l'Europe et aux États-Unis. On lui déniait son passé, sa culture et son histoire. On comprend aisément les dires de Thomas Jefferson dans *Notes of the State of Virginia (Notes sur l'État de Virginie)*.

Je n'ai encore jamais constaté qu'un homme noir ait exprimé une pensée dépassant le simple niveau de la narration ; ni même vu un trait élémentaire de peinture ou de sculpture. En musique, ils sont généralement plus doués que les Blancs, avec une oreille très juste quant aux accords et à la mesure, et ils se sont montrés capables de

¹⁷⁸ MORIN (2005), *et passim*.

¹⁷⁹ KOUADIO (2005), p. 60.

¹⁸⁰ DU BOIS (1959), p. 30.

*concevoir un petit canon. Cependant, leur aptitude à composer une mélodie plus longue ou une harmonie plus compliquée reste à démontrer*¹⁸¹.

Le combat de W. E. B. Du Bois consistait dans la réhabilitation des droits du Noir. Il est présenté par Lilyan Kesteloot comme le père de la négritude par la proclamation de ses origines nègres. À cela s'ajoutent les luttes multiples qu'il organisa plus tard et qui débouchèrent sur l'acquisition des indépendances africaines. Dans son livre *Âmes noires*, paru en 1903, W. E. B. Du Bois dénonce la situation avilissante faite aux Noirs des États-Unis et la considère comme le fondement de son combat. Pour lui, il faut dénoncer l'image que la société américaine a du Noir (sous-homme, attardé) et également celle que le Noir a de lui-même. Le regard de la société américaine influe considérablement sur le Noir américain, et ce transfert produit « *un sentiment étrange* », écrira W. E. B. Du Bois. L'Américain noir se voit à travers le prisme déformant de l'homme blanc. Or, comme l'écrivait Jean-Paul Sartre « *L'enfer, c'est les autres* ». Ce regard accusateur du colonisateur a fini par être engrammé dans le cerveau des Noirs, qui n'ont plus d'estime pour eux-mêmes. Cette situation a ceci de tragique : la désaliénation d'une personne complexée semble plus ardue que celle d'une personne qui n'a pas subi de sévices racistes. C'est la dure tâche que W. E. B. Du Bois s'est assignée. Cheikh Anta Diop réaffirme cette idée vingt années après l'acquisition des indépendances par les pays africains :

*Je crois que le mal que l'occupant nous a fait n'est pas encore guéri ; voilà le fond du problème. L'aliénation culturelle finit par être partie intégrante de notre substance, de notre âme. Et quand on croit s'en être débarrassé, on ne l'a pas encore fait complètement*¹⁸².

Il faut se battre contre les discriminations raciales pour rétablir les droits des hommes de couleur dans tous les domaines : économique, politique, culturel, et social. Pour parvenir à cette fin, W. E. B. Du Bois décide de « gommer » l'image du Nègre attardé aussi bien chez le Noir, que chez l'Américain blanc. Son combat était donc bicéphale comme la langue fourchue de l'iguane : transformer l'image que le Nègre a de lui-même et redorer cette image déformée aux yeux de la société américaine. Il commence par mettre les pendules à l'heure en célébrant la grandeur de l'Afrique classique à laquelle il rattache les Noirs américains. En décomplexant le Noir, son combat aboutit à la restitution d'une image authentique du Noir et

¹⁸¹ Thomas Jefferson, *Notes of the States of Virginia*, Paris, 1784. Voir Site : [HTTP://UNESCO.ORG/CULTURE/AFRICA/HTML_CHAPITRE819/HM](http://unesco.org/culture/afrique/html_chapitre819/hm).

¹⁸² Voir le site : [www.ankholine.com/cheikh-anta-diop-et-l-histoire-de-l-afrique/09-Cheikh-Anta-Diop-conférence-de-Niamey-\(1984\).MP3](http://www.ankholine.com/cheikh-anta-diop-et-l-histoire-de-l-afrique/09-Cheikh-Anta-Diop-conférence-de-Niamey-(1984).MP3).

à sa libération. W. E. B. Du Bois était non seulement penseur et théoricien mais surtout un homme d'action. Sa précieuse participation à la fondation de l'Association nationale pour le progrès des gens de couleur (NAACP), sa fonction de rédacteur en chef de la revue de cette association, *The Crisis*, et son rôle décisif dans l'organisation des quatre premiers « congrès panafricains » font de lui le véritable annonciateur des temps nouveaux. Jacques Chevrier écrivait :

Le premier à avoir pensé la Négritude dans sa totalité et sa spécificité fut certainement W. E. B. Dubois dont le livre, Âmes noires, paru en 1903, dénonçait la situation scandaleuse faite aux Noirs des États-Unis. Penseur et homme d'action, Dubois montrait la nécessité d'effacer de l'esprit des Blancs — et des Noirs — l'image stéréotypée du Nègre sous-homme, inconscient et taré, et en fondant l'Association nationale des gens de couleur (dont il rédigea la revue The Crisis) il jetait les fondements d'une action politique susceptible d'infléchir les options du gouvernement américain¹⁸³.

W. E. B. Du Bois a su exercer sur la conscience noire un tel impact que sa pensée propulsa l'ardeur de la lutte chez de nombreux intellectuels africains. Senghor ne dit pas le contraire lorsqu'il soutient que les idées et le combat de W. E. B. Du Bois influencèrent les futurs pères de la négritude entre autres par l'entremise de Marcus Garvey et de la négro-rennaissance. En effet, la célébration des valeurs africaines et la prise en compte des masses noires dans le combat de Garvey conquirent le cœur de tous les Africains du Quartier latin. Nonobstant l'ascension vertigineuse de Garvey dans le milieu noir à Paris, c'est la hardiesse de Du Bois qui trouvera écho dans la négro-rennaissance. Née en 1925 à Harlem, la négro-rennaissance, mouvement politico-culturel¹⁸⁴, soutenue par une nouvelle élite intellectuelle noire se donne pour mission la désaliénation culturelle du Nègre, gage d'une identité noire authentique restaurée. Claude MacKay, Langston Hughes, Countee Cullen et Sterling Brown apportent ainsi une réponse à l'inféodation de certains Noirs qui recherchaient l'aval des Blancs. Les buts que s'est assignés la négro-rennaissance seront aux dires de Lilyan Kesteloot :

Affirmer la dignité de l'homme noir, non plus en fonction de sa plus ou moins exacte ressemblance avec le monde blanc, mais en tant que Nègre affirmer la liberté pour le Nègre de s'exprimer tel qu'il est, tel qu'il a toujours été ; défendre son droit au travail, à l'amour, à l'égalité, au respect ; assumer sa culture, son passé de souffrance, son origine africaine¹⁸⁵.

¹⁸³ CHEVRIER (1984, réed. 1990, 1999), p. 36.

¹⁸⁴ PROTEAU (2001), p. 18.

¹⁸⁵ KESTELOOT (1976), p. 21.

Les membres de ce mouvement parlent de la « personnalité noire » qu'ils n'entendent pas ensevelir pour plaire aux Blancs. Voici quelques lignes du manifeste de la négro-rennaissance citées par Lilyan Kesteloot dans *Anthologie négro africaine* :

Nous créateurs de la nouvelle génération nègre, nous voulons exprimer notre personnalité noire sans honte ni crainte. Si cela plaît aux blancs, nous en sommes fort heureux. Si cela ne leur plaît pas, peu importe. Nous savons que nous sommes beaux. Et laids aussi. Le tam-tam pleure et le tam-tam rit. Si cela plaît aux gens de couleur, nous en sommes fort heureux. Si cela ne leur plaît pas, peu importe. C'est pour demain que nous construisons nos temples, des temples solides comme nous savons en édifier, et nous nous tenons dressés au sommet de la montagne, libres en nous-même¹⁸⁶.

Le manifeste de la négro-rennaissance est un discours laudatif en faveur des civilisations et cultures nègres. En voici les quatre principaux piliers.

1. Il faut décomplexer le Noir dans une Amérique où les préjugés raciaux font d'énormes victimes. L'image stéréotypée du Nègre sous-homme perçue au travers des prismes péjoratifs et déformants est le prolongement d'une politique visant à écarter le Noir de toute sphère décisionnelle.

2. La reconnaissance des qualités mais aussi des anti-valeurs de la culture nègre n'échappe pas aux adhérents de la négro-rennaissance, ils passent en revue les faiblesses des cultures africaines.

3. La négro-rennaissance rejette toute forme de sentimentalisme et fait abstraction de l'avis des Blancs. La « personnalité noire » que le mouvement brandit n'a que faire de l'appréciation des Occidentaux. La formule « *Si cela plaît aux Blancs, nous en sommes fort heureux. Si cela ne leur plaît pas, peu importe* » revient deux fois dans un discours de six lignes. Cette anaphore traduit la rupture avec le monde occidental, dont les Noirs n'attendent ni le parrainage ni la caution. Les temps d'inféodation sont passés et une ère nouvelle voit le jour.

4. Le futur, indice du changement social.

L'état de la société est toujours au présent. En revanche, l'espoir des grands changements sociaux et de la libération du peuple s'exprime généralement par le futur. Il en va ainsi parce que toutes les forces qui luttent pour que s'opèrent les changements sociaux en

¹⁸⁶ *Idem* (2001), p. 68.

leur faveur mènent ce combat en visant l'objectif stratégique de long terme, comme le temps irrémédiable de leur victoire et ce quelles que soient les défaites subies dans telle ou telle bataille engagée, dans le courant de tel ou tel objectif stratégique. L'avenir, dans ces conditions, est une valeur déterminante, parce qu'il est le moteur de l'action, comme si, sans cette espérance, toute entreprise, toute action devenait caduque. À l'instar d'une unité dialectique, l'existence du mouvement implique en aval la restauration de l'ordre actuel. Par conséquent, le changement tant réclamé – l'objectif stratégique – est nécessairement à portée de main. Ces quelques lignes du manifeste de la négro-rennaissance circonscrivent un contexte et cadrent bien avec la quête des adhérents du mouvement : le changement social et politique. En dépit de ses idéaux visant à l'émancipation des nègres et à la réhabilitation de leur identité, ce mouvement né à Harlem subit un échec, car repris à son compte par la société des Blancs. Comme le précise Goes, ces nègres américains deviennent des clowns « exotiques de service¹⁸⁷ » pour le compte des Blancs, une fois intégrés de la sorte, les exigences et attentes de ces nègres sont phagocytées. Ce mouvement culturel et politique négro-américain influencera pourtant Césaire et Senghor, deux pères de la négritude¹⁸⁸.

I-1-3- L'idéologie ambiante aux Antilles

L'idéologie ambiante d'alors aux Antilles est particulière. Elle met en présence d'une part le Noir qui est un nègre et d'autre part, l'Antillais, qui lui est un Européen. D'ailleurs, une cloison bien étanche semble séparer ces deux mondes et se prolonge dans leurs activités intellectuelles. Les images représentant le loup, le diable, le cannibale sont toujours en couleur noire, pis elles sont des Africains ou des Indiens. Par contre, le petit Antillais s'identifie à l'explorateur et au missionnaire, qui sont dans tous les cas des Blancs. Toute la littérature antillaise rend compte de ce dualisme manichéen de la vie des Noirs à la Martinique et dans les autres îles. Dans la perception européenne, les éléments signalétiques du Noir sont la douleur, le forfait et la perversion, bref tout ce qui est négatif. Edgar Morin dans *Introduction à la pensée complexe* qualifie cette séparation de « schizophrénique ». On oppose systématiquement deux peuples sur la base de leurs différences qui ne sont que richesses. Frantz Fanon soutient que l'inconscient collectif martiniquais est identique à celui

¹⁸⁷ GOES (*s. d.*), p. 13.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 14.

de l'Européen, la superstructure idéologique est si forte qu'elle domine les structures mentales de tous les habitants des îles. Cette perception a eu des conséquences assez graves à la Martinique que l'on a nommées le « *blanchissement de sa race* ». Blanchir sa race, selon ce paradigme, correspondrait à la ressusciter des méandres de l'échec et de la honte de la colonisation, en l'occurrence pour découvrir l'horizon inattendu d'une vie de plénitude. Toutes les Martiniquaises ont répété qu'il fallait dépasser les générations passées, car elles les assimilaient alors au gouffre. L'histoire du peuple antillais rend compte de ce profond malaise qui traverse les couches de l'amour, d'ailleurs toute Antillaise désire un partenaire dont la peau est plus claire et rejette systématiquement le partenaire à la peau noire. Car il ne faut surtout pas pérenniser la race noire, race décadente, ni encore moins y demeurer : « *Il s'agit de ne pas sombrer de nouveau dans la négraille*¹⁸⁹. » C'est dans ce milieu de discrimination totalement raciale qu'a vécu Césaire avant son départ pour Paris. L'idée d'une remise en question et d'une dénonciation de cette atmosphère délétère n'a jamais été une des préoccupations du poète martiniquais. On a le sentiment que ce dualisme social était naturel. Il ne fallait surtout pas susciter un éveil de conscience là où l'on avait besoin de pérenniser la suprématie blanche. Césaire n'a jamais dénoncé cette discrimination raciale, à l'instar des autres poètes de la négritude d'origine martiniquaise et antillaise, et a été acteur de « *cette lâcheté collective* ». De telles convictions ne peuvent pas produire un éveil comme il est donné de le constater. La conscience révolutionnaire des étudiants antillais quittant les îles avant 1939 était faible, mieux balbutiante. C'est plutôt à Paris que l'engagement des futurs pères de la négritude se formera, car ce milieu était propice à toutes les luttes raciales au vu des rencontres qui s'y sont faites. C'est à raison que Jacques Chevrier soutient que les étudiants noirs découvrirent leur « négritude » à Paris. Quant Adotévi, il déclare que

*Paris devient le lieu de la concentration magique de leur mirage*¹⁹⁰.

¹⁸⁹ TOWA (1983), p. 45.

¹⁹⁰ ADOTÉVI (1972), p. 18.

I-1-4- La véritable expérience parisienne

Dans la capitale française, un saut qualitatif s'est produit dans les relations que le Noir et le Blanc entretiennent. Les Africains comprennent qu'ils peuvent avoir des rapports de camaraderie et même d'amitié avec les Blancs. C'est ce que Marcien Towa a qualifié d'« auto-décolonisation » du Nègre. Le Noir retrouve sa dignité depuis longtemps bafouée. En outre, son savoir s'intensifie au contact des journaux et revues qu'il lit. Tout cela contribue à le soustraire du conditionnement à l'inféodation entretenue par la colonisation. Ainsi, de 1930 à 1940, les étudiants noirs de Paris côtoyaient les écrivains négro-américains dont les textes totalement engagés incitaient à la révolte. Voici un extrait de ces poésies « révoltes ».

*Les blancs ont le fouet
Les blancs ont le revolver
La terre est aux blancs
Le ciel est aux noirs
Pendant que les noirs
lisent la Bible et prient
les blancs s'emparent de toute la terre.
Dieu a fait le Prêtre
gros et obèse
large et bien en chair
avec un chapeau de feutre
C'est comme ça
Il mange votre dîner
vous chipe votre agneau
vous serez payé
dans la terre promise
Ah ! Oui¹⁹¹.*

La lecture de ces textes fut très enrichissante pour les étudiants noirs de Paris, car ces écrits étaient une projection de leur propre drame et de leur souffrance collective. La misère sociale et psychologique était leur lot quotidien. Le choix du lexique rattaché au Blanc appartient à l'isotopie de l'armement (*fouet, revolver...*). Ces armes sont utilisées contre le noir, à qui la religion promet le salut au ciel : « *vous serez payé dans la terre promise* ». Le lexique de la possession s'oppose à celui de la dépossession. Les Blancs possèdent *la terre, le chapeau de feutre, l'agneau, le dîner*, et les Noirs n'ont rien. Si le texte nous livre une description physique du blanc – *gros, obèse, large et bien en chair* – qui n'est qu'un reflet de ses possessions, il y a un vide quant au physique du Noir. L'auteur laisse libre cours à l'imagination du lecteur, qui d'ailleurs sait construire un être ne mangeant pas à sa faim et n'étant pas payé. Il est naturellement maigre et chétif.

¹⁹¹ KESTELOOT (2001), p. 48.

La Bible est perçue par ces Noirs comme un recueil d'écrits utilisés à des fins propagandistes et manipulatrices. Considérée comme une œuvre embrigadant et endoctrinant les Noirs, elle les « formaterait », modèlerait à la pensée occidentale. Mais peut-on croire valablement que l'Occident aurait une pensée monolithique alors qu'il est traversé par différentes pensées s'originant dans leur histoire plurielle ? Ainsi, pour ce poète, la religion chrétienne n'est plus étrangère à la souffrance et à la maltraitance des peuples noirs, bien au contraire, elle est complice de la décadence de la race noire. Cela justifie l'anticléricalisme militant de Césaire par exemple. Le passage du *Cahier d'un retour au pays natal* sur la fête de Noël est un violent réquisitoire contre la religion chrétienne.

Noël n'était comme toutes les fêtes. Il n'aimait pas à courir les rues, à danser sur les places publiques, à s'installer sur les chevaux des bois, à profiter de la cohue pour pincer les femmes, à lancer des feux d'artifice au front des tamariniers. Il avait l'agoraphobie, Noël. Ce qu'il lui fallait c'était toute une journée d'affairement, d'apprêts, de cuisinages, de nettoyages, d'inquiétudes, de-peur-que-ça-ne-suffise-pas, de-peur-que-ça-ne-manque, de-peur-qu'on-ne-s'embête, puis le soir une petite église pas intimidante, qui se laissât emplir bienveillamment par les rires, les chuchotis, les confidences, les déclarations amoureuses, les médisances et la cacophonie gutturale d'un chantré bien d'attaque et aussi de gais copains et de franches luronnes et des cases aux entrailles riches en succulences, et pas regardantes, et l'on s'y parque une vingtaine, et la rue est déserte, et le bourg n'est plus qu'un bouquet de chants, et l'on est bien à l'intérieur, et l'on en mange du bon, et l'on en boit du réjouissant et il y a du boudin, celui étroit de deux doigts qui s'enroule en volubile, celui large et trapu, le bénin à goût de serpolet, le violent à incandescence pimentée, et du café brûlant et de l'anis sucré et du punch au lait, et le soleil liquide des rhums, et toutes sortes de bonnes choses qui vous imposent autoritairement les muqueuses ou vous les distillent en ravissements, ou vous les tissent de fragrances, et l'on rit, et l'on chante, et les refrains fusent à perte de vue comme des cocotiers : Alleluia Kyrie eleison... leison... leison, Christe eleison... leison... leison Et ne sont pas seulement les bouches qui chantent, mais les mains, mais les pieds, mais les fesses, mais les sexes, et la créature toute entière qui se liquéfie en sons, voix et rythme. Arrivée au sommet de son ascension, la joie crève comme un nuage. Les chants ne s'arrêtent pas, mais ils roulent maintenant inquiets et lourds par les vallées de la peur, les tunnels de l'angoisse et les feux de l'enfer¹⁹²

Nous imputons l'adhésion au Parti communiste d'un grand nombre d'Africains aux souffrances subies par la colonisation, une colonisation voulue et cautionnée par la chrétienté. La dénonciation virulente par le parti communiste de la colonisation et leur condamnation des dérives impérialistes de la religion chrétienne poussent ces négritudiens à épouser leur idéologie, leur cause et à adhérer à ce parti.

¹⁹² CÉSAIRE (1983), p. 5.

Si le combat de la négro-rennaissance stimula davantage la conscience révolutionnaire des nègres, comme le soutient Senghor, c'est vraiment au travers de sa poésie que l'influence sur les poètes de la négritude au Quartier latin se fit voir. Les périodiques également servirent de déclic à l'éclosion du mouvement de la négritude.

I-1-4-1- Floraison des revues et changement social

La prise de conscience des nègres pour un changement social, culturel, politique et racial s'est exprimée par le canal des revues. Celles-ci dénonçaient les pratiques odieuses de la colonisation en Afrique et traduisaient la révolte contre l'oppression blanche. Ces revues présentaient inéluctablement le visage d'armes propagandistes et lançaient ainsi le départ de la littérature africaine d'expression française. Nous avons quatre revues en présence : *La revue du monde noir*, *Légitime Défense*, *L'Étudiant noir* et *Présence africaine*. Elles contribuèrent au combat en vue de l'instauration d'une justice sociale. Le fait le plus marquant est qu'un dénominateur commun semble rapprocher ces revues : les adjectifs noir, nègre et africain, comme si les créateurs des revues brandissaient déjà par le titre de celles-ci le destin et l'histoire commune qui les lient. La revue *Légitime Défense* traduit l'orientation du combat à mener et d'ailleurs, s'impose pour la survie de la race noire. En d'autres termes, il s'agit de se défendre ou de périr. *In fine*, ces revues expriment la particularité d'une histoire commune qui ne doit plus se répéter.

I-1-4-1-1/ La Revue du monde noir

La première revue publiée est de toute évidence *La Revue du monde noir*. Elle parut du 20 novembre 1931 au 20 avril 1932. Elle avait pour mission de lutter contre l'ethnocentrisme européen ; ce qui engendra par ricochet un éveil culturel chez certains Noirs encore fascinés par la culture occidentale. Pour arriver à cette fin, il fallut bâtir une littérature entièrement nègre débarrassée de toutes sortes de préjugés et totalement enracinée dans le quotidien des Noirs. Tout cela a concouru à engendrer un changement social qui est en réalité le sens du combat mené par *La Revue du monde noir*.

I-1-4-1-2/ Légitime Défense

C'est une autre revue dont l'objectif très tôt affirmé est la destruction de l'ordre établi par les Occidentaux. La revue se fait l'écho des vrais sentiments africains à l'égard de la colonisation. Les jeunes Martiniquais qui la composent projettent à partir du cœur de Paris de brandir la révolte contre l'oppression blanche. Les signataires de ce texte (Étienne Léro, René Ménéil, Jules-Marcel Monnérot...) précisent qu'ils sont obnubilés par la question antillaise. Dès lors, ils combattent la littérature de la « *décalcomanie* » sous toutes ses formes. Étienne Léro dans « Misère d'une poésie » soutient que l'ambition du poète antillais est d'être *un bon décalque d'homme pâle*. C'est pour cela que les fondateurs de la revue rompent en visière avec une littérature plagiaire et indiquent la voie que devrait prendre la véritable littérature antillaise : une littérature authentique ancrée dans le quotidien du peuple noir et exprimant l'âme véritable du Noir.

Cependant, le combat de la revue est entravé par la bourgeoisie noire composée de fonctionnaires, de parlementaires et de commerçants. Le discours que leur tiennent les animateurs de *Légitime Défense* est sans équivoque : « *Nous crachons sur tout ce qu'ils aiment, vénèrent, sur tout ce dont ils tirent nourriture et joie*¹⁹³ ». Le communisme et le surréalisme sont leurs ressorts idéologiques et se présentent comme de véritables armes qui les aideront à abattre l'ennemi et à retrouver leur identité. Ils braquent leurs projecteurs sur l'exploitation et l'oppression d'une masse misérable de Nègres par une ploutocratie blanche. Censurée, cette revue ne connaîtra qu'un seul numéro, celui de juin 1932. Cependant, Jacques Chevrier soutient que les armes utilisées par les animateurs de la revue sont empruntées au monde occidental, car le surréalisme reste avant tout un courant de pensée européen.

I-1-4-1-3/ L'Étudiant noir

Le premier numéro de *L'Étudiant noir* paraît dès 1935 à Paris. Il est dirigé par trois étudiants noirs : Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire et Léon-Gontran Damas. La revue fédérait tous les étudiants d'Afrique et de la diaspora. Sa mission était clairement définie : le retour aux sources africaines et le rejet de toutes les valeurs du monde occidental. C'est ce qui

¹⁹³ *Légitime Défense* (1932), p. 1-2.

justifie le regard méfiant – et non le rejet – à l’égard du surréalisme et du marxisme, considérés comme des idéologies du monde conquérant.

I-1-4-1-4/ Présence africaine

Fondée par le Sénégalais Alioune Diop en 1947, *Présence africaine* accueille en son sein des écrivains africains, antillais, malgaches, négro-américains, français progressistes (Sartre, Camus, Gide, Mounier, Monod, Leiris, Balandier ...). Le déficit des moyens financiers entrava la mission de la revue : être « la revue culturelle du monde noir ». Elle fut néanmoins un cadre d’écriture pour des Noirs afin de briser les chaînes du colonialisme. *Présence africaine*¹⁹⁴ fut un véritable creuset qui publiera de nombreux articles et livres très importants ; elle s’est imposée comme l’avocat de la culture noire.

I-2/ Autour des différentes approches de la négritude

I-2-1- La négritude césarienne

La négritude, ce vaste mouvement dont le combat fut d’ordre politique, culturel et esthétique, a eu plusieurs visages à l’image des principaux poètes qui lui ont donné naissance. Les différentes modalités affichées par ce mouvement sont marquées de l’expérience des poètes concernés. Ainsi, la définition qu’en donne Césaire n’est pas du tout celle de Senghor encore moins celle de Damas ! Pourtant ces conceptions ne s’opposent pas, bien au contraire elles sont complémentaires. Chez le poète martiniquais, l’approche de la négritude laisse poindre le destin de toute la race noire, quel que soit l’endroit où se trouve le noir, mais particulièrement Haiti, symbole d’une vraie et pure résistance. Il écrit :

*Haïti où la négritude se mit debout pour la première fois et dit qu’elle croyait à son humanité*¹⁹⁵.

Il en donne une autre teneur dans ces vers :

*Ma négritude n’est pas une pierre, sa surdité ruée
contre la clameur du jour
Ma négritude n’est ni une tour ni une cathédrale
Elle plonge dans la chair rouge du sol*

¹⁹⁴ Revue en 1947, maison d’édition en 1949.

¹⁹⁵ CÉSAIRE (1989), p. 46.

*Elle plonge dans la chair ardente du ciel
Elle trouve l'accablement opaque de sa droite patience*¹⁹⁶

Césaire parle ici de la négritude non pas comme d'une chose figée qu'on contemplerait avec hébètement, mais comme d'une réalité vivante, pétrie dans le quotidien du Noir. Elle s'impose dès lors comme l'unique recours pour exiger justice et dignité aux peuples noirs. Cette autre définition qui pourrait rappeler le morne du *Cahier*, totalement résigné face aux violentes souffrances qui l'accablent, laisse s'échapper une fatalité. Césaire soutient encore :

*La Négritude est la simple reconnaissance du fait d'être noir, et l'acceptation de ce fait, de notre destin de noir, de notre histoire et de notre culture*¹⁹⁷.

L'idée de la résignation est contredite par *Les Armes miraculeuses* que le poète propose comme solution pour renverser l'ordre des choses. L'approche négritudienne de Césaire s'origine dans le passé de déporté de ce dernier. En effet, le poète martiniquais et ses ancêtres ont connu la déchirure de la séparation d'avec le continent noir. Ils ont été arrachés à l'affection des leurs, ce qui fait de Césaire un déporté, un « déraciné » et donc un être sans identité authentique. Ainsi, quand il définit la négritude comme la reconnaissance de ce fait, il proclame tout simplement son appartenance à une histoire douloureuse, qu'il assume parfaitement. Les simples réminiscences de ses souvenirs esclavagistes provoquent chez Césaire une colère innommable. Le poète martiniquais a besoin de retrouver l'équilibre au vu de l'odyssée qui fut la sienne en usant des armes miraculeuses ! Césaire trouve la solution à son drame en un ré-enracinement dans la culture africaine, qu'il s'approprie. Sa négritude l'aide à retrouver ce qu'il pense avoir perdu, son être. Il brandit la recherche de l'authenticité des cultures nègres comme le *fer de lance* de son combat. Sa négritude est militante parce qu'elle exige le rétablissement d'un ordre nouveau où la libération politique, culturelle et esthétique du Noir ne sera plus un vain mot. Analysons le *Cahier* pour voir comment les formes de libération y sont dévoilées et comment le changement social est réclamé.

Le *Cahier* de Césaire s'inscrit vraiment dans la perspective d'une poésie prophétique qui cadre bien avec la thématique des changements sociaux que nous analysons. Les paroles du poète, à l'instar de celle des grands initiés et des grands spiritualistes, s'apparentent à un discours salvateur, les paroles sont héraut. Le poète, en revenant dans sa terre natale, après un long moment d'exil, découvre la déchéance physique et morale des siens. Le contraste produit

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 73.

¹⁹⁷ *L'Étudiant noir* (1934), p. 22.

chez celui-ci l'effet d'un télescopage entre son rêve et la réalité de son peuple, qui le fera se constituer en défenseur et en guide de son peuple. Parce que le poète voit, il doit dire et lever sa voix. Hugo définit ainsi le poète :

*Il voit quand les peuples végètent !
Ses rêves, toujours plein d'amour,
Sont faits des ombres que lui jettent
Les choses qui seront un jour*¹⁹⁸.

C'est tout dire sur le *Cahier* de Césaire et sur sa poésie politique. Le poète martiniquais lui-même l'exprime sans équivoque en ces termes :

*Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix la
liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir*¹⁹⁹.

Le combat politique et culturel contre le dominateur colonial qui s'inscrit dans le *Cahier* se veut violent. Les mots, le choix du lexique, sont très précis. La destitution du système colonial et la ruine de l'exploitation sont réclamées. Ce n'est pas uniquement le *Cahier d'un retour au pays natal* qui épouse la thématique du combat politique. Même les œuvres théâtrales du Martiniquais sont une exhortation au changement social et politique, lequel passe par l'éveil des consciences opprimées. Dans bien des cas, Césaire compare la vie du peuple noir à une tragédie. Cependant, cette tragédie, à l'instar de *La Tragédie du roi Christophe*, n'annihile pas l'espoir. En tant que marxiste, il connaît les lois du mouvement qui s'établissent comme suit :

Mouvement M = conditions objectives (CO) + conditions subjectives (CS)

Cette formule traduit et constitue le déclic du changement social.

Les conditions objectives sont la souffrance du peuple, ses douleurs et meurtrissures, mais à cela s'ajoute ce qui constitue le déclic qui donne le signal des bouleversements et changements sociaux : les conditions subjectives. Elles sont ce que pense un peuple, une classe sociale ou une race confrontée à des blocages sociaux : oppressions, spoliation, discrimination, etc. Réalités ou situations qui l'amènent petit à petit jusqu'à un temps T, Temps de rupture (saut qualitatif). Ce peuple se dit en lui-même ou de manière opiniâtre : non ça ne peut plus continuer, ça doit changer même si cela doit être au prix de notre vie.

¹⁹⁸ HUGO (1842), p. 61.

¹⁹⁹ CÉSAIRE (1989), p. 22.

Césaire se réfère à cette loi marxiste et veut justement amener son peuple à ce saut qualitatif. « *Une saison au Congo, Une tempête* sont certes des écrits théâtraux, mais ils évoquent dans les moindres détails le drame d'une race embarquée dans *un tumulte péleén*²⁰⁰ ». À juste titre, dans une interview qu'il a accordée à Maryse Condé, le poète martiniquais soutenait que la substance de sa poésie rappelle le dynamisme du volcan de la montagne Pelée²⁰¹. Or cette montagne se caractérise par la quasi-permanence de son activité. Le rapprochement de l'activité de la montagne avec sa poésie réside sans doute dans la récurrence du mouvement qui n'est jamais en veilleuse, une poésie suscitant l'action et y incitant. Si le tragique caractérise effectivement la poésie de Césaire, son univers ne sombre jamais, à la différence de la tragédie grecque, dans l'impasse et le désespoir. Un sain principe veut que l'on trouve « dans ce désert », un chemin qui conduise à la terre promise, un chemin pour lequel le Noir dispose d'« armes miraculeuses ». Le chaos annoncé appelle à la volonté de bâtir, sur des ruines, un autre monde. Tout le sens de la démarche marxiste se voit encore là. Elle se traduit par la question de savoir comment transformer les souffrances du Noir en leur contraire.

Nous constatons que là aussi la visée marxiste handicape quelque peu la pensée césairienne. En effet, la pensée marxiste, telle qu'elle est appliquée selon certains idéologues du mouvement (Karl Marx, Mao Tsé Toung), a écarté la poésie de son champ d'action, l'estimant inapte à toute transformation de la société. Or tout changement ne produit pas nécessairement des signaux visibles, tangibles. « *Sinon comment expliquer des phénomènes comme le chagrin, l'ennui, le coup de foudre qui bouleverse tout aussi bien l'humain dans son âme*²⁰² ? » En effet, ces sentiments, invisibles du dehors, engendrent toutefois des changements qui finiront indubitablement par s'extérioriser et produire des actes à l'image de la poésie.

En outre, la pensée marxiste est une pensée linéaire qui s'accomplit dans le binarisme et ne laisse pas de place au doute problématique, donc à la complexité. Une telle approche peut passer sous silence des écueils dont les conséquences peuvent être tragiques. Il faut plutôt faire appel à la complexité, une option, qui permet d'acquérir une vue plus large en intégrant toute la subjectivité que peut autoriser l'étude de l'humain et de sa société.

²⁰⁰ KOUADIO (2005), p. 65.

²⁰¹ Nom du volcan qui est le point culminant de la Martinique.

²⁰² ZADI (1998), *s.p.* le séminaire de DEA.

Au lieu de compartimenter l'analyse en termes « négatifs », « positifs », le marxisme aurait pu ouvrir des voies témoignant d'une recherche sur un continuum, ce qui permettrait de proposer des solutions ternaires. En définitive, la dialectique marxiste fait le lit d'une analyse trop simpliste et donc réductrice.

La poésie de Césaire mène une lutte contre le maître blanc, l'opresseur. Elle fonde son espoir dans la révolution communiste, car il faut avant tout lutter contre l'opresseur et l'oppression en général. C'est pourquoi, sa poésie s'institue comme un lieu de pensées définitives : combattre l'humiliation de la servitude. Césaire a exemplairement rompu avec la poésie servile des îles célébrant le milieu naturel. Il convoque justement la nature, pour apporter sa pierre à la démolition des traces de la servitude. La nature, pour ce faire, ne doit pas rester indifférente au trébuchement de la race noire. La terre, le cosmos, les intempéries, tous ces phénomènes se mobilisent entièrement pour faire échouer le projet impérialiste de l'Occident. Suivons Zadi à propos de la fin du *Cahier* :

Nous savons que *Le Cahier* prend fin sur une révolution d'essence expiatoire et dont l'issue heureuse pour les opprimés peut seule expliquer la pacifique ascension de cette colombe de pureté, symbole universel d'un univers véritablement réconcilié cette fois, avec lui-même²⁰³ :

*Monte,
Colombe
Monte
Monte
Je te suis, imprimée en mon ancestrale cornée blanche
Monte, lécheur de ciel...*²⁰⁴

Césaire lutte aussi afin de rétablir l'identité nègre par la mise en forme écrite de la littérature orale nègre et prône la valorisation et l'authenticité des valeurs nègres²⁰⁵. Il rejette la politique coloniale qui ambitionne de les assimiler²⁰⁶. D'ailleurs, Suzanne Césaire parle de littérature de la « décalcomanie ». La poésie de Césaire est donc hautement militante, esthétique, politique et culturelle et s'inscrit dans une dynamique du changement social.

²⁰³ ZADI (1978), p. 32.

²⁰⁴ CÉSAIRE (1956), p. 83.

²⁰⁵ PROTEAU (2001), p. 7.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 8.

I-2-2- La négritude senghorienne

La négritude senghorienne est moins virulente que celle de Césaire et se veut humaniste²⁰⁷. Naturellement, les deux hommes n'ont pas la même expérience de la colonisation, donc ils ne peuvent exprimer leur souffrance avec la même ferveur. Plus sobre dans sa teneur politique, l'œuvre poétique de Senghor est un cri de révolte contre l'opresseur. Aussi le poète sénégalais n'hésite-t-il pas à recourir à des images violentes pour exprimer sa frustration. Il prend la France comme cible tout en évitant le piège de la haine qui pourrait contrecarrer ses intentions humanistes. Si sa colère est tant justifiée, le chantre de la négritude refuse d'emprunter les voies de la rancœur et de la haine. Bien que prônant le pardon, la poésie senghorienne n'est pas amnésique, elle œuvre à la réhabilitation de l'histoire africaine falsifiée. Dans *Hosties noires*, il écrit à juste titre :

*Seigneur, pardonne à ceux qui ont fait des Askia des maquisards,
De mes princes des adjudants
De mes domestiques des boys et de mes paysans des salariés,
De mon peuple un peuple de prolétaires.
Car il faut bien que Tu pardonnes à ceux qui ont donné
La chasse à mes enfants comme à des éléphants sauvages.
Et ils les ont dressés à coup de chicotte, et ils ont fait d'eux
Les mains noires de ceux dont les mains étaient blanches.
Car il faut bien que Tu oublies ceux qui ont exporté dix
Millions de mes fils dans les maladreries de leurs navires
Qui en ont supprimé deux cents millions.
Et ils m'ont fait une vieillese solitaire parmi la forêt de mes
Nuits et la savane de mes jours.
Seigneur la glace de mes yeux s'embuent
Et voilà que le Serpent de la haine lève la tête dans mon
Cœur, ce serpent que j'avais cru mort...
Tue-le Seigneur, car il me faut poursuivre mon chemin,
Et je veux prier singulièrement pour la France.
Seigneur, parmi les nations blanches, place la France à la
Droite du père.
Oh ! Je sais bien qu'elle aussi est l'Europe, qu'elle m'a ravi
Mes enfants comme un brigand du Nord des bœufs, pour
Engraisser ses terres à cannes et coton, car la sueur nègre
Est fumier.
Qu'elle aussi a porté la mort et le canon dans mes villages
Bleus, qu'elle a dressé les miens les uns contre les autres
Comme des chiens se disputant un os
Qu'elle a traité les résistants de bandits, et craché sur les
Têtes – aux – vastes – desseins.
Oui Seigneur, pardonne à la France qui dit bien la voie droite
Et chemine par les sentiers obliques
Qui m'invite à sa table et me dit d'apporter mon pain, qui
Me donne de la main droite et de la main gauche enlève*

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 7. Voir aussi KINDO (2002), p. 1.

*La moitié.
Oui Seigneur, pardonne à la France qui hait les occupants
Et m'impose l'occupation si gravement
Qui ouvre des voies triomphales aux héros et traite ses
Sénégalais en mercenaires, faisant d'eux les dogues noirs
De l'Empire
Qui est la République et livre les pays aux Grands-Concessionnaires
Et de ma Mésopotamie, de mon Congo, ils ont fait un grand
Cimetière sous le soleil blanc²⁰⁸.*

Ce fragment extrait d'*Hosties noires* révèle les crimes odieux de l'Occident. Mais principalement ceux de la France qui se proclame humaniste et exige le respect des droits humains dans les sociétés modernes, violant ses propres lois et principes. C'est elle qui multiplia crimes et violences contre les peuples noirs, particulièrement les Noirs d'Afrique. Son humanisme se désagrège dans des visées impérialistes qui caractérisent sa nature véritable. Si ce texte est parsemé de critiques contre l'Occident, c'est pour restituer la visée politique de la négritude senghorienne : la lutte pour la réhabilitation de la race noire. Il est donné de constater que les piliers qui soutiennent l'édifice des négritudiens sont la réhabilitation des valeurs culturelles du monde noir et la promotion d'une esthétique exaltant l'identité des Noirs.

Dans une interview qu'il a accordée au poète mauricien Édouard Maunick, le poète sénégalais fait la déclaration suivante :

La Négritude c'est donc un ensemble de valeurs objectives, une certaine vie communautaire, un certain goût de l'image mais symbolique, du rythme mais fait de parallélisme asymétrique. La Négritude c'est aussi la vie pour chaque homme noir, pour chaque collectivité noire, la vie de ces valeurs²⁰⁹.

La négritude selon Senghor est un ensemble de valeurs propres et inhérentes au peuple noir. La conquête des libertés, la reconnaissance des noirs et leur spécificité passeraient par elle. Aussi convient-il de comprendre que la revalorisation de la culture nègre et la libération politique soient le poteau mitan des poètes négritudiens. Il est donné de constater que les piliers qui soutiennent l'édifice des négritudiens sont la réhabilitation des valeurs culturelles du monde noir et la promotion d'une esthétique exaltant l'identité des Noirs. Tout cela

²⁰⁸ SENGHOR (1984), p. 92-93 et 94.

²⁰⁹ Déclaration faite par Sédar Senghor dans une interview qu'il a accordée au poète mauricien Édouard Maunick et dont quelques extraits ont été retranscrits dans Notre Librairie, n°147, janvier-mars 2002, p. 8.

exprime bien évidemment une volonté de changement. Que pourrions-nous retenir de la négritude de Damas, co-initiateur de la négritude ?

I-2-3- La négritude damassienne

I-2-3-1- Une enfance fragilisée par une avalanche de souffrances et une éducation bourgeoise

Léon Gontran Damas voit le jour le 28 mars 1912 à Cayenne. Il a des origines plurielles du fait de son métissage, il poétise d'ailleurs sa filiation en ces termes, dans son recueil *Blacks-labels* :

*Depuis
Trois Fleuves
Trois fleuves coulent dans mes veines*²¹⁰

Ces trois fleuves tripartites résultent de la somme des descendants du poète Damas. Il émane d'une arrière grand-mère paternelle d'ascendance amérindienne, d'un père de souche européenne et d'une mère martiniquaise. Ces fleuves tranquilles qui coulent dans ses veines ne vont pourtant pas lui garantir une enfance pacifiée. La disparition de sa sœur jumelle, de sa mère et de sa grand-mère – dont l'enterrement provoque un vrai choc traumatique – est couronnée par la perte de l'usage de la parole pendant cinq ans.²¹¹ Il débute l'école primaire en 1919 quand il recouvre la parole. À l'adolescence, il séjourne en Martinique pour poursuivre ses études secondaires au lycée Schœlcher avec comme condisciple Aimé Césaire. Nait dès lors une concurrence pour la première place entre ces deux camarades devenus amis, futurs pères de la négritude. Victime de discrimination raciale dès le collège, voici la réponse qu'il envoie à ses bourreaux selon son biographe Daniel Racine :

Au principal qui lui demande s'il est fils de bagnard parce que guyanais, il répond : si mon père était bagnard, je serais aussi blanc que vous... la Guyane est le dépôt des bagnards, mais la France en est bien la fabrique ».²¹²

L'engagement du poète se lit dans cette réplique au principal du collège où la France est tenue responsable des souffrances du colonisé par le canal de l'usine de production des bagnards, des hommes-douleurs et des hommes-humiliés. La genèse de son combat politique

²¹⁰ DAMAS (1956), p. 24.

²¹¹ TSHITENGE LUBABU (2012), p. 9.

²¹² CHALENDAR (1982), s.p.

semble provenir de cette indignation juvénile, qui constituera le soubassement de son éveil politique. C'est bel et bien dans le jeune âge du poète que jaillit toutes les germes de sa frustration. Damas s'en prend donc à sa tendre enfance et à l'éducation que lui inculquèrent ses parents. La part de tout ce qui le rapprochait de la culture africaine est mise sous le boisseau tandis qu'est surévalué l'ordre culturel exaltant la suprématie occidentale. Sa négritude se définit ainsi :

*Nous étions alors plongés (entre 1932 et 1935) avec quelques autres étudiants noirs, dans une sorte de désespoir panique. L'horizon était bouché. Nulle réforme en perspective, et les colonisateurs légitimaient notre dépendance politique et économique par la théorie de la table rase... Pour asseoir une révolution efficace, il nous fallait d'abord nous débarrasser de nos vêtements d'emprunt, ceux de l'assimilation, et affirmer notre être, c'est-à-dire notre négritude*²¹³

Lisons l'extrait de son poème intitulé « Hoquet » :

*Ma mère voulant d'un fils très bonnes manières à table [...]
Une fourchette n'est pas un cure-dents
défense de se moucher
au su
au vu de tout le monde
et puis tenez-vous droit
un nez bien élevé
ne balaye pas l'assiette [...]
Taisez-vous
Vous ai-je ou non dit qu'il vous fallait parler français
le français de France
le français français
désastre
parle-moi du désastre
parlez-m'en
ma mère voulant d'un fils
fils de sa mère [...]*²¹⁴

En 1927, Damas quitte les îles (Fort-de-France) pour se rendre en région parisienne. Là, une vie passionnée pour la cause des Noirs l'y attend. À Paris, il ne chôme guère, il multiplie ses rencontres.

*Dès 1930, il a déjà rencontré tout ce que Paris compte d'Américains noirs ayant quitté les États-Unis pour venir goûter un peu d'égalité et de liberté en France. Tous ces écrivains, comme le poète Langston Hughes, et ces musiciens de jazz ont une influence indéniable sur les jeunes issus des colonies françaises.*²¹⁵

²¹³ KESTELOOT (1965), p. 139.

²¹⁴ DAMAS (1937), p. 33.

²¹⁵ TSHITENGE LUBABU (2012), s. p.

Damas a exemplairement rompu avec la pensée de sens commun issu de l'éducation de sa mère et qui sous-tend la supériorité de la culture occidentale. Son combat pour la restauration identitaire du noir est perceptible dans toute sa poésie.

I-2-3-2-La poésie damassienne au cœur d'un combat identitaire et politique

La conception négritudienne de Léon-Gontran Damas commence par le déblaiement du pôle occidental de son éducation d'assimilation que lui ont inculquée ses parents. Il détruit les normes des valeurs occidentales pour donner vie à la culture du peuple noir. La spécificité de sa négritude se perçoit dans son recueil *Pigments* dont la première édition date de 1937 et précède les écrits de Césaire et Senghor, co-fondateur de la négritude et donc de toutes les théories expliquant la notion de Négritude. Pierrette et Gérard soutiennent que :

*La vision de Damas précède la théorie de la négritude qu'elle en est un important prolégomènes même si elle ne s'y retrouve que partiellement ; et d'une manière oblique.*²¹⁶

Senghor reconnaît Damas – pionnier dans ce propos, et écrit à juste titre :

*Des trois mousquetaires que nous étions, Léon Gontran Damas, Aimé Césaire et moi-même, c'est Léon Damas qui, le premier, illustra la négritude par un recueil de poèmes, qui portait, significativement, le titre de Pigments*²¹⁷

Le texte *Pigments* illustre bien évidemment son refus de l'aliénation et la revendication de la culture africaine. Le poète guyanais oriente sa poésie vers la problématique du rejet d'un ordre culturel pro-occidental dans lequel le Nègre ne saurait s'épanouir. Il défend mordicus le Noir alors qu'il est tout de même métis. Chalendar reprend ses propos :

*Damas, bien que métis, a toujours revendiqué sa négritude, « son unité existentielle de nègre », pour citer Sartre une fois encore : « tout en moi aspire à n'être que nègre » (Blanchi, p. 60). Pour être vraiment lui-même, il lui est nécessaire d'opérer un décentrement d'une part vis-à-vis de sa propre éducation, d'autre part vis-à-vis des mœurs occidentales puisque toutes deux ont pour but immédiat de lui faire renier ses attaches au continent noir. Les fureurs concernant l'assimilation dont il a été l'objet n'ont d'égaux que le poids de ces emprunts forcés.*²¹⁸

Il se sent mal à l'aise quand ses faits et gestes promeuvent la culture blanche. Ces vers l'attestent bien :

J'ai l'impression d'être ridicule

²¹⁶ CHALENDAR (1982), s.p.

²¹⁷ Cité par *Le Soleil*, Dakar, supplément hebdomadaire « Arts et Lettres », 27 janvier 1978.

²¹⁸ CHALENDAR (1982), s.p.

*dans leurs souliers
dans leur smoking
dans leur plastron
dans leur faux-col
dans leur monocle
dans leur melon
J'ai l'impression d'être ridicule
avec mes orteils qui ne sont pas faits
pour transpirer du matin jusqu'au soir qui déshabille
avec l'emmaillotage qui m'affaiblit les membres
et enlève à mon corps sa beauté de cache-sexe*

*J'ai l'impression d'être ridicule
avec mon cou en cheminée d'usine
avec ces maux de tête qui cessent
chaque fois que je salue quelqu'un*

*J'ai l'impression d'être ridicule
dans leurs salons
dans leurs manières
dans leurs courbettes
dans leurs multiples besoin de singeries*

*J'ai l'impression d'être ridicule
avec tout ce qu'ils racontent
jusqu'à ce qu'ils vous servent l'après-midi
un peu d'eau chaude
et des gâteaux enrhumés*

*J'ai l'impression d'être ridicule
avec les théories qu'ils assaisonnent
au goût de leurs besoins
de leurs passions
de leurs instincts ouverts la nuit
en forme de paillason*

*J'ai l'impression d'être ridicule
parmi eux complice
parmi eux souteneur
parmi eux égorgéur
les mains effroyablement rouges
du sang de leur ci-vi-li-sa-tion²¹⁹*

L'embarras du poète guyanais apparaît clairement dans la formule anaphorique qui scande ce poème « j'ai l'impression ». Ces vers témoignent du mal-être et du malaise du colonisé. L'altérité, perçue et vécue de façon douloureuse, révèle l'appartenance à la race noire comme un délit d'où la gêne *d'être ridicule* dans tout ce qui se rapporte à la culture occidentale. Les tenues et les pratiques alimentaires, certaines habitudes culturelles sont étrangères à la culture d'origine du poète. Dès lors le *besoin de singerie* se pose comme la

²¹⁹ DAMAS (1937), p. 40.

seule issue de sortie possible. Que dire de la langue utilisée par Damas pour dire sa poésie engagée ?

I-2-3-3- L'écriture damassienne, une expression résistante

Pourquoi Damas choisi-t-il d'écrire en français après une inculpation aussi lourde de l'occident. Nous pensons pouvoir trouver une explication dans les propos de Senghor. Le chantre de la négritude répondait à une question similaire en ces termes :

*Senghor répondait, parlant au nom de tous les intellectuels africains francophones : Parce que le français est une langue à vocation universelle, que notre message s'adresse aussi aux Français de France et aux autres hommes, parce que le français est une langue de « gentillesse et d'honnêteté »*²²⁰

Nous soutenons que ce positionnement dénote d'un professeur maniant la langue française, réalisant la richesse et la variété de cette dernière. Damas ne se sent nullement préoccupé par la visée esthétique du français. Il utilise cette langue avec un objectif politique : remembrer la conscience historique d'un peuple dévalisé et amputé de ses valeurs réelles. Chalendar Pierrette et Gaspar soutiennent que chez Damas :

*le dire est avant tout au service d'une volonté de subvertir la bonne conscience de la culture française. Avec lui, la question du choix de la langue de communication est subsidiaire. Elle s'efface devant celle du niveau de langue.*²²¹

Le poète guyanais se sert d'une langue dépouillée de lourdeurs conventionnelles et rompt naturellement avec la langue académique pour dénoncer la doctrine de l'assimilation. Le ton familier et l'ironie balisent sa poésie engagée, braquée sur l'objectif. Aucune distraction esthético-formelle ne peut ouvrir les voies à une quelconque collaboration qu'il reproche d'ailleurs à certains africains. Il développe son positionnement dans *Black Label* en égrenant un chapelet d'accusation contre les Africains qui ont collaboré avec les négriers occidentaux.

Conclusion

²²⁰ CHALENDAR (1982), s. p.

²²¹ *Ibid.*

Damas fut l'un des premiers auteurs à convier la traite négrière dans ses poèmes. Dans *Pigments*, *Ils sont venus ce soir*, premier poème du recueil et porte d'entrée de son œuvre, Damas évoque le débarquement brutal des colons en Afrique. Il est critique à l'égard des Africains qui ont collaboré avec les négriers et demeure un poète dont le combat ancré dans le quotidien des peuples, a ses projecteurs braqués sur le passé colonial, mais se maintient aussi dans le présent des peuples en étant conscient des affres de la colonisation mais aussi des pratiques déguisées qui en résultent. Chalendar Pierrette et Gérard attestent que :

*Chez cet homme, le présent des colonies, perpétue les temps d'esclavage ; entre « le bon Nègre (qui) allonge sur son grabat dix à quinze heures d'usine » et le Noir déporté sur les côtes le « Bahia », il n'y a que l'époque qui diffère. Dénoncer les déportations de jadis, revient à marquer la dureté des conditions d'existence de l'aujourd'hui. D'où le militantisme de cette œuvre.*²²²

I-3/ À propos de l'esthétique négritudienne: Césaire, Senghor, Damas ou le temps d'une nouvelle poésie?

I-3-1- Esthétique négritudienne et changements sociaux

La négritude, vaste mouvement politique, culturel et esthétique, s'est fondée sur un combat en vue de la revalorisation des cultures noires et du statut du colonisé. Dans un monde où régnaient des excès coloniaux et des discriminations tous azimuts, le sens d'une lutte réparatrice s'imposait. C'est le *Cahier* de Césaire dénonçant les forfaitures coloniales, *Poèmes* de Senghor s'attaquant vertement aux visées impérialistes de la France et enfin *Pigments* de Damas dénonçant une acculturation imposée par l'éducation occidentale qui lui est totalement insupportable, car entravant du coup la perception authentique du Noir.

Ce décor chaotique, où le colonisé est désigné par des qualificatifs humiliants et déshumanisants, entre autres comme « barbare, primitif, sauvage », va donner naissance à une lutte non seulement politique, mais aussi esthétique. Ces clichés répandus en Europe et aux États-Unis procèdent de la théorie de hiérarchisation des races développées par Gobineau et de l'état d'assujettissement dans lequel la traite transatlantique et la colonisation avaient placé les Noirs. Si la négritude a inscrit son combat sur un continuum afrocentriste²²³ et par

²²² *Ibid.*

²²³ L'afrocentrisme est un paradigme cherchant à mettre en avant l'identité particulière et les apports des cultures africaines à l'histoire mondiale. Les afrocentristes soutiennent que la communauté

conséquent a réussi à arracher les indépendances africaines aux forces impérialistes, sur le plan esthétique, elle est restée quelque peu prisonnière du joug colonial. En revanche, la force des négritudiens demeure dans le combat titanesque mené contre l'Occident. Et, en cela, leurs voix ont été entendues. Mais ils sont restés au stade des « intentions²²⁴ » sur le plan esthétique. C'est ce qui fait dire à Michel Hausser que « *les audaces de la négritude sont plus théoriques que réelles*²²⁵. »

I-3-1-1- La prégnance des modèles occidentaux

Les poètes négritudiens ont tous fréquenté les lycées français et ont baigné naturellement dans la culture occidentale. L'influence qu'exercent les auteurs occidentaux sur l'écriture de nos poètes de référence ne peut être remise en question.

La naissance et le développement d'un courant littéraire obéit toujours à une loi dialectique immuable. C'est la loi suivante : c'est toujours à l'intérieur de l'ancien, dans les replis de l'ancien et même parfois au plus fort du rayonnement de l'ancien que naît et grandit le nouveau dont l'aboutissement dialectique est de le supplanter. Aucune œuvre ne naît *ex-nihilo* parce qu'elle tire son essence de la société d'où elle naît. Il ne pouvait en être autrement des poètes négritudiens. Les pères de la lutte culturelle pour la libération du joug colonial ont été influencés par la culture occidentale. Ainsi, Ibrahima Diop mentionne que Senghor a été imprégné de la culture germanophone par ses lectures des œuvres de Goethe²²⁶. Laurence Proteau relève aussi que Césaire a baigné dans la culture française, car instruit dans les écoles françaises, lisant les œuvres de Mallarmé, Baudelaire²²⁷.

En parlant de la source d'inspiration de la littérature antillaise et des véritables modèles, Georges Desportes écrit que beaucoup de modèles *sont empruntés à une certaine modernité française* (Mallarmé, Apollinaire, surréalisme).

scientifique occidentale sous-estimerait les civilisations africaines, voire serait partie prenante, consciemment ou non, d'un complot visant à masquer les apports africains à l'histoire.

²²⁴ En effet, les poètes négritudiens ont fait de la proclamation de l'identité africaine un cheval de bataille de leur combat. Ils ont réclamé à cor et à cris une identité africaine que leur écriture semble ne pas mettre véritablement au goût du jour. Leurs intentions ont prévalu, mieux que la manifestation phénoménologique.

²²⁵ HAUSSER (1988), p. 132.

²²⁶ DIOP (2014), p. 1.

²²⁷ PROTEAU (2001), p. 37.

L'influence de la culture occidentale sur les écrits négritudiens est perçue par les spécialistes comme incontestable. À ce titre, ils affirment que la littérature occidentale a, selon David Koffi N'Goran, enfanté la littérature négritudienne²²⁸. Bien qu'ils rejettent la langue de l'opresseur, ils ont néanmoins rédigé leurs écrits dans l'idiome de l'opresseur. Ils ont une culture mixte que nous désignerons plurielle, car imbibés de la culture française, allemande, américaine et africaine. Selon Laurence Proteau, Sartre interpelle les négritudiens sur ce paradoxe qui consiste à vilipender, à exclure l'idiome du colon tout en l'utilisant dans leurs écrits²²⁹ pour construire la nation et l'identité nègre. L'emploi de l'idiome français a permis que leurs œuvres soient lues et connues en France et au-delà même de l'Europe, or si Senghor avait écrit dans une langue africaine, la barrière de la langue étrangère aurait empêché cette visibilité et notoriété.

1/ Senghor, Perse, et Claudel

Le chantre sénégalais de la négritude reconnaît l'influence des poètes occidentaux sur ses écrits poétiques. D'ailleurs, il revendique cette influence et ne semble pas du tout la mettre sous le boisseau. Cependant, il privilégie l'influence africaine²³⁰. Il écrit :

Pourquoi le nierais-je ? Les poètes de l'anthologie ont subi des influences, beaucoup d'influences : ils s'en font gloire. Je confesserai même [...] que j'ai beaucoup lu des troubadours à Paul Claudel. Et beaucoup imité [...] Je confesserai aussi qu'à la découverte de Saint John Perse, après la libération, je fus ébloui comme Paul sur le chemin de Damas [...]»²³¹. Il faut souligner l'émerveillement de Senghor qui se dégage de cette citation. En effet, l'image biblique qu'évoque le poète sénégalais, « Paul sur le chemin de Damas », transmet l'idée de la violence de la rencontre culturelle. La conversion de l'apôtre Paul est un épisode qui a transformé définitivement sa vie. Il n'a plus jamais été la même personne qu'auparavant. L'influence de la lumière christique se montre si puissante que sa vie entière est marquée du sceau de cette rencontre. Et nous pensons que la mise en parallèle qu'en fait Senghor n'est pas fortuite. L'écriture senghoriennne porte les marques durables de l'influence de Saint-John Perse. Il s'inspire aussi du verset claudélien. Dans son poème À New York, il s'inspire de Lorca dénonçant vertement les dérives capitalistes. Senghor dira :

²²⁸ N'GORAN (2005), p. 23.

²²⁹ *Ibid.*, p. 10.

²³⁰ Cette influence africaine ne semble pas tenir la route puisque, dans « Comme les lamantins vont boire à la source », il soutient avoir lu les poètes occidentaux avant d'avoir découvert la véritable poésie africaine.

²³¹ SEDAR (1948), p. 157-158 ou L 1 219-220.

Si j'ai beaucoup lu par profession et maintenant, par plaisir, il reste que parmi les français, c'est le poète Paul Claudel qui m'a le plus charmé, partant, influencé. Ne serait-ce que sous la forme du verset, que j'ai fini par adopter²³².

Nous ne saurions contester ce qui constitue une vérité absolue, Claudel reste aussi un phare pour Senghor. D'ailleurs, le poète sénégalais reconnaît volontiers que, jusqu'à la fin de ses études supérieures, il n'a fait qu'imiter les poètes français. De nombreuses études comparatistes dévoilent les similitudes entre les écrits senghoriens et ceux de Claudel ou encore de St John Perse.²³³ En outre, les poètes de la négritude, sous l'influence de la poésie de la fin du XIX^e siècle, ont écrit des textes poétiques laissant transparaître des échos de parnassiens. Rabearivelo, Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire avaient auparavant écrit des poèmes sans grande facture s'inspirant de courants poétiques notamment ceux du Parnasse et du symbolisme.

2/ Césaire et les surréalistes

Césaire, Damas et Sainville ont été imprégnés d'œuvres et de culture française comme le surréalisme²³⁴, mouvement qui, majoritairement a été reconnu comme une pure invention occidentale. Soro Gabriel rejette cette prémisse²³⁵, soutenant au contraire, dans sa thèse de doctorat 3^e cycle, que le surréalisme a pu voir le jour grâce à la rencontre culturelle avec l'Afrique. Il présente le surréalisme comme un phénomène né des faits d'échange culturel. S'appuyant sur des faits historiques, le chercheur ivoirien constate que la crise des valeurs occidentales au XIX^e siècle a saboté le cartésianisme et le positivisme. Micheline Tison-Braun souligne, dans son livre *La Crise de l'humanisme*, que la frénésie de l'Occident de jouir de la vie et ses plaisirs, a supprimé le poteau-mitan de la noblesse humaine : la réflexion. Puis, le civilisé, qu'est l'occidental, semble assujetti par sa propre œuvre. L'esprit semble avoir perdu ce pouvoir d'influencer l'histoire [...] vaincu, il a perdu son efficacité et le sens de sa mission propre²³⁶. Les deux guerres mondiales viennent corroborer la chute libre d'une civilisation dont les fondements ne sont plus la raison, mais l'exaltation des instincts primaires. Tison Braun écrit à ce sujet :

²³² *Ibid.*

²³³ Les travaux de Michel Hausser, de Lilyan Kesteloot et de Jean Dérive.

²³⁴ PROTEAU (2001), p. 12.

²³⁵ SORO (1983), p. 14.

²³⁶ TISON - BRAUN (1958), p. 11.

*L'individu se juge mal intégré à la collectivité [...] sa vie est dénuée de sens [...] parmi une richesse matérielle croissante, il est spirituellement démuné*²³⁷.

À cela se sont ajoutées les craintes de la science et son énorme pouvoir destructeur qui n'ont fait que liquider les frontières de la logique. La désillusion des humains face à cette décadence va multiplier les réactions dans la société occidentale.

Des penseurs français et des hommes des arts vont changer de paradigme en s'inclinant vers la culture nègre et le monde nègre qui sans contestation aucune, séduisit l'avant-garde française ; elle tissa des liens étroits sur les plans artistiques et poétiques avec eux. Soro Gabriel situe ce mariage dans les découvertes de Vlaminck, de Picasso et de bien d'autres artistes ou écrivains. À partir de 1904, ils constatèrent que les arts nègres amassés au cours des expéditions des explorateurs européens étaient des adjuvants aux créations occidentales qui, elles, semblaient s'essouffler. L'on pourrait s'appuyer sur le Jean Laude de *La Peinture française et « l'art nègre »* (1904-1915) pour attester de l'influence de l'art africain sur l'invention française et comme le soutient Gabriel Soro sur la place de cette influence dans l'avènement du cubisme. Car conclut-il, il y a eu un dialogue culturel. Cette expression ne se cantonna pas qu'au milieu artistique, les poètes vont s'en emparer pour infuser leur production. La collecte des contes, des proverbes, des fables, des devinettes de la littérature orale africaine réalisée par des enseignants et des administrateurs à partir du XIX^e siècle, ne peut être assimilée à la naissance de la littérature nègre comme en témoignèrent de nombreux penseurs français. Or, la plupart des poètes, qui se sont intéressés à ce folklore, ont, pour la quasi-totalité, été convertis au surréalisme plus tard. C'est ce qui fait dire à Gabriel Soro que le surréalisme est né d'un échange culturel avec l'Afrique et les arts nègres²³⁸.

En disant que l'art nègre est opposé à l'art occidental, Senghor²³⁹ intègre-t-il l'idée de l'antécédence des écrits surréalistes occidentaux aux œuvres africaines, qui bien que découvertes tardivement par le monde occidental n'en ont pas moins une qualité certaine ? L'absence d'œuvres écrites par les africains à cette période ne peut pas justifier qu'il n'ait cours dans ce monde nègre, l'équivalent à la notion de littérature.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ SORO (1983), p. 66.

²³⁹ PROTEAU (2001), p. 11.

Si André Breton rattache les écrits de Césaire au surréalisme et voit en ce dernier l'une des personnes aptes à relever cette littérature moribonde²⁴⁰, Césaire, quant à lui, rejette partiellement cette allégation²⁴¹, refusant d'être désigné comme étant un écrivain surréaliste français²⁴². S'il affirme être à la fois surréaliste et ne pas l'être, un paradoxe qui l'habitera toujours, il reconnaît, pourtant, clairement l'influence de la littérature américaine noire²⁴³, alors qu'il reste perçu comme un pur produit de la culture de l'opresseur²⁴⁴. Or, si le surréalisme est défini comme « la volonté de descendre en soi²⁴⁵ », appréhendé en réalité comme « authentique et sincère²⁴⁶ », Césaire et les négritudiens rentrent aussi dans le moule du surréalisme. Cette ambivalence traduit entre autres une volonté de s'affranchir de tout ce qui le relie à la langue de l'opresseur du Noir.

Le surréalisme reste une invention occidentale qui continuera d'imprégner les écrits négritudiens. C'est fort de cela que Jacques Chevrier soutient que les négritudiens se sont servis d'armes occidentales pour soutenir leur combat. Est-ce à dire que les négritudiens non connaisseurs du surréalisme du monde occidental n'ont pas inventé un surréalisme négritudien qui, lui, est inhérent à tous les humains ? Il est difficile d'imaginer que le surréalisme n'a été inventé que dans un seul continent et qu'il n'a point traversé les autres continents du monde entier. Le surréalisme occidental a imprégné les écrits négritudiens voire celles des « migritudiens²⁴⁷ », mais ne leur a pas apporté la substantifique moelle. Ces deux productions, surréalisme et négritude, ont, nous semble-t-il, leurs originalités, leurs spécificités et leurs contextes propres. Si l'une est jugée occidentale, l'autre est marquée du sceau de la « négritification²⁴⁸ » de la langue française. Loin de réfuter que le commerce des poètes négritudiens avec les surréalistes reste très prégnant, nous relevons toutefois que, entre l'affirmation de Senghor et celle de Jacques Chevrier, un pont, une médiane existe et permet

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 11-12.

²⁴² *Ibid.*, p. 12.

²⁴³ *Ibid.*, p. 4.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 11-12.

²⁴⁵ Définition fournie par le site : <http://www.benjamin-peret.org/documents/128-aime-cesaire-et-le-surrealisme.html>

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ CHATTI (*s. d.*), p. 2. Le terme Migritude est un néologisme que Mounira Chatti emprunte à Jacques Chevrier et que Sophie Lavigne reprend également à son compte. Cf. LAVIGNE (2007/2008), p. 1-6 ; *Idem* (2011), p. 16.

²⁴⁸ ANYINEFA (2008), p. 10.

de percevoir les différences, mais également de relier ces deux productions et d'en montrer les imbrications et passerelles.

I-3-1-2- Vers l'universalité des formes négritudiennes

Ce mouvement littéraire négritudien que nous considérons d'ordre politique, culturel et social prône une singularité du Nègre²⁴⁹, des âmes noires, de la culture et identité nègre²⁵⁰. Il s'est fondé sur la contestation de l'universalisme culturel occidental aux fins de partager voire de s'approprier cet universalisme. Selon nous, l'existence de la négritude s'origine dans cette détestation et ce rejet de la culture occidentale dominante et une volonté de réhabiliter son identité nègre tout en désirant la reconnaissance du monde occidental et en ambitionnant de faire part du champ de la littérature universelle. L'insistance sur la spécificité nègre et son originalité dans le domaine de l'art et de la littérature nègres n'a t-elle pas constitué un frein pour sa reconnaissance universelle ?

Pour asservir les Africains et justifier la colonisation, l'Occident hiérarchise les races, celle des occidentaux considérés comme supérieure et celle des Africains affublée de tares comme la barbarie, la primitivité. L'institution de cette hiérarchisation racialisée participe d'une conception politique et d'une idéologie schizophrènes. Pour contester cette hégémonie occidentale, cette conception racialisée des relations et le rejet des intellectuels nègres, le mouvement négritudien s'est lui aussi inscrit dans une posture extrémiste, arguant à son tour d'une originalité, authenticité, de qualités nègres surpassant celles de l'Occident. Cette haine du colonialisme, qui transparaît dans les écrits, a permis aux nègres de rejeter l'idée de leur prétendue primitivité, barbarie et invisibilité. La négritude devient le porte-voix des esclaves, des sans voix. Si les écrits négritudiens rendent visibles les hommes et les présentent comme des porte-parole de la négritude, ils rendent aussi audible leur voix. Cette visibilité et audibilité masculines sont-elles imputables au fait que les hommes ont été les seuls à se mobiliser en faveur de la réhabilitation de l'image du Nègre et contre la colonisation pour la valorisation de la spécificité de l'identité, de l'art et de la culture nègres ? Force nous est de constater que si ce mouvement politico-culturel a construit la visibilité des hommes nègres,

²⁴⁹ GOES (*s. d.*), p. 15.

²⁵⁰ PROTEAU (2001), p. 27.

« la toute-puissance des pères²⁵¹ », il a fabriqué l'invisibilité des négresses alors que certaines comme Césaire Suzanne, Nardal Paulette et Jane ont été très impliquées²⁵². La mise en avant des pères négritudiens contraste avec l'apparente invisibilité des femmes, comme si elles n'avaient joué aucun rôle. Boni Tanella impute cette invisibilité au rôle prépondérant joué par les pères de la négritude²⁵³, bien qu'elles aient été impliquées au premier rang²⁵⁴. L'invisibilité des femmes met en lumière la sexuation de ce mouvement et montre que le discours des femmes négritudiennes n'a pas été relayé comme l'a été celui des négritudiens. Pourtant, le mouvement négritudien compte en son sein des militantes, des mères négritudiennes comme Nardal Paulette, Jane et Césaire Suzanne.

Le rejet de la culture occidentale et la mise en avant de la culture nègre et de la négritude, signe de repli sur soi, participent aussi à la propagande d'une idéologie schizophrène. La racialisation des rapports entre l'Occident et l'Afrique instituée par les Occidentaux et celle induite par les négritudiens au travers de leurs écrits constituent deux idéologies articulées autour du schéma de l'inversion, deux systèmes de pensée qui consacrent et figent la hiérarchisation racialisée des rapports entre l'Occident colonial et l'Afrique colonisée. La non reconnaissance de l'originalité de la culture occidentale constitue-t-elle la seule voie de contestation possible pour éradiquer la politique coloniale et obtenir l'autonomie des individus africains et de leurs états respectifs ? En proclamant et revendiquant l'authenticité de l'art nègre, de la littérature et culture nègres au prix du rejet, voire du déni de la singularité aux œuvres occidentales dans la logique de confrontation culturelle et civilisationnelle, nonobstant l'influence de la culture occidentale sur les négritudiens, ceux-ci se trouvent face à de nombreux paradoxes, des contradictions. Nier l'universalisme culturel du colon pour sublimer l'originalité culturelle du nègre afin d'ériger la culture nègre comme singulière et universelle est un des objectifs que le mouvement négritudien s'assigne d'atteindre. Le mouvement négritudien hisse ainsi le nègre du statut de barbare, primitif, doté d'une « nature africaine²⁵⁵ » à celui de premier, d'ancêtres de l'espèce humaine²⁵⁶.

Revenons à cette originalité et authenticité de la littérature nègre. Si l'époque coloniale

²⁵¹ BONI (2014), p. 62-63.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Ibid.*, p. 62.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ PROTEAU (2001), p. 23.

²⁵⁶ *Ibid.*

devient le lieu de l'historicité de la littérature nègre racialisante qui célèbre les usages africains, au travers de commentaires, d'allégation et de légitimation à l'adresse du monde occidental, notamment européen, elle est aussi décrite comme une voie, un moyen important permettant d'exercer l'autorité et de la surveiller voire la censurer si besoin est et comme une exégèse marquée par la notion de souveraineté²⁵⁷. Une nouvelle critique africaine se substitue à la critique de louange des coutumes africaines au cours de la période de l'accession à l'indépendance des États d'Afrique subsaharienne²⁵⁸. Cette nouvelle critique littéraire africaine qui prend fait et cause pour l'engagement, la lutte²⁵⁹ est décrite comme moins racialisante²⁶⁰, contrairement à nous qui soutenons l'idée d'une racialisation du discours critique africain encore prégnante (voir les écrits des pères de la négritude) si tenté que l'on puisse employer ce mot sans qu'il ne soit fortement connoté. Le terme racialisation, race fait l'objet de nombreuses polémiques, remises en cause selon la définition qui lui est assignée. Ainsi, la race recouvrirait le sens de lignée²⁶¹, axée sur le sang alors que les différentes définitions l'auraient altérée, selon nous, dans un sens renfermant la taxinomie dichotomique, celle de la race dite « supérieure » et « inférieure ». Le courant structuraliste européen inspire des critiques littéraires. Pourtant, certains critiques comme Kane ont choisi de s'en détacher, contrairement à d'autres, comme le poète Zadi, qui en ont été imprégnés et ont élaboré des outils spécifiques permettant d'évaluer les écrits africains²⁶².

Abdoulaye Imorou affirme que l'authenticité transparaît dans le rythme des écrits, le discours théorique, une façon singulière d'évoquer, de présenter l'Afrique²⁶³. Mais cette justification de l'originalité et de l'authenticité des œuvres africaines a donné lieu à des courants nationalistes, à des thèses ultranationalistes qui étaient de nature à opposer systématiquement les productions africaines et les productions européennes, françaises en particulier. Cette attitude tire son fondement du fait que poésie africaine et poésie européenne ont en héritage la langue française. Or, cette langue est avant tout porteuse d'un ensemble de

²⁵⁷ KEMEDJIO (1991), p. 125.

²⁵⁸ Voir l'argument mis en lumière pour « Appel à contributions : la critique africaine existe-t-elle ? », paru sur le site : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=murmure&no=3863>

²⁵⁹ KEMEDJIO (1991), p. 126.

²⁶⁰ Voir l'argument mis en lumière pour « Appel à contributions : la critique africaine existe-t-elle ? », paru sur le site : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=murmure&no=3863>.

²⁶¹ TOURNIER (1992), p. 106.

²⁶² Voir l'argument mis en lumière pour « Appel à contributions : la critique africaine existe-t-elle ? », paru sur le site : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=murmure&no=3863>.

²⁶³ IMOROU (2009), p. 3.

valeurs auxquelles se soumettent les usagers de ladite langue. Nous constaterons chez certains poètes africains l'utilisation récurrente d'un lexique local. Ce sont autant d'éléments qu'évoquent les analystes soutenant l'originalité nègre. Cependant il semble que cette quête identitaire, consistant à opposer poésie africaine et poésie occidentale s'est faite sur la base de *postures idéologiques plutôt que d'analyses textuelles serrées visant à l'attester et à en étudier les éventuelles modalités* comme le soutient le critique français Jean Dérive²⁶⁴.

Les critiques africains énoncent que le rythme saccadé serait une spécificité nègre. Sédar Senghor, dans sa vision programmatique axée sur une esthétique africaine, soutient que le rythme est la première forme d'expression de l'art nègre. Sartre ne dit pas autre chose dans cette assertion :

*C'est le rythme, en effet qui cimente ces multiples aspects de l'âme noire, c'est lui qui communique sa légèreté nietzschéenne à ces lourdes intuitions dionysiaques, c'est le rythme tam-tam, jazz, bondissement de ses poèmes qui figure la temporalité de l'existence nègre. Et quand un poète noir prophétise à ses frères un avenir meilleur, c'est sous la forme d'un rythme qu'il leur peint leur délivrance*²⁶⁵.

La codification de la poésie négritudienne par Senghor rejoint les vues sartriennes sur ce sujet, à savoir que le rythme *tam-tamesque* serait ce par quoi la poésie noire trouverait son essence et son sens :

*Pour m'exprimer vraiment en Nègre, la Négritude c'est essentiellement le rythme, le mouvement, et c'est ce qui est vivant car la vie est mouvement, car la vie est rythme, c'est-à-dire quelque chose d'ordonné et de non prévu en même temps, c'est essentiellement cela la Négritude. C'est cette vie qui étonne, cette vie qui intervient quand on ne l'attend pas, cette vie qui bouleverse toutes les prévisions, cette vie plus forte que la mort*²⁶⁶.

Pour exister, s'affirmer, être reconnus et avoir une visibilité dans le continent européen et dans le monde entier, Césaire et les autres négritudiens ont affirmé que le rythme et l'émotion sont nègres²⁶⁷, des vertus qu'il confronte à la raison, qualité hellène²⁶⁸. En affirmant une telle assertion, nous notons qu'elle renferme une contradiction. Alors que le colon est considéré par les négritudiens comme un être qui aliène et discrimine le négro-africain, nous notons que les

²⁶⁴ KOUADIO (2012), p. 7.

²⁶⁵ SEDAR (1948), p. 35.

²⁶⁶ Interview réalisée par Édouard Maunick dans Littératures francophones, 19 classiques, Club des lecteurs d'Expression Française (CLEF), 1994 ; l'extrait ci-dessus a été transcrit dans la revue Notre Librairie, n° 147 (1250 nouveaux titres de littérature d'Afrique noire, 1997-2001), « Léopold Sédar Senghor par lui-même », janvier-mars 2002, p. 10.

²⁶⁷ LAJRI (s. d.), p. 144. Voir aussi PROTEAU (2001), p. 23.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 143.

négritudiens discriminent à leur tour la culture occidentale qu'ils jugent hégémonique et attribuent cette prépondérance à leur culture nègre, africaine et de surcroît racialisent le rythme et l'émotion. Bien que le continent africain soit aujourd'hui reconnu comme le berceau de l'humanité, rien sur le plan de la science ne permet d'affirmer que le Nègre est naturellement seul détenteur du rythme et de l'émotion. N'est-ce pas là une stratégie pour faire entendre sa voix en déniaut aux autres bon nombre de qualités ? Nous ne partageons pas cette allégation, car nous arguons que tous les peuples du monde ont une expérience du rythme et de l'émotion, deux valeurs que nous considérons comme inhérentes à l'espèce humaine.

Dans sa thèse de doctorat, remaniée en un livre, N'guettia Martin Kouadio²⁶⁹ montre à travers des textes de Breton, de Prévert, de Saint-John Perse, et Novarina que le dénominateur commun à ces différentes poésies est l'oralité, qui d'ailleurs n'est pas du tout une spécificité *africaine*. En outre, beaucoup d'intellectuels africains ont toujours soutenu abusivement que l'oralité serait une spécificité africaine. Pourtant tous les peuples ont une expérience de l'oralité, qu'ils soient asiatiques, occidentaux ou noirs. N'guettia Martin Kouadio soutient d'ailleurs que l'oralité a des constantes qu'on retrouve d'une culture à une autre :

Au fur et à mesure que s'accomplit la maturation du mouvement, se développe une tendance pour les stéréotypes ; ceux par exemple relatifs à une certaine âme noire, au rythme nègre, à l'émotion nègre, aux mythes africains pour ne citer que ceux-là²⁷⁰.

En affirmant que les Occidentaux ne peuvent pas avoir la sensibilité suffisante pour comprendre un « art nègre » à cause de sa spécificité nègre, Senghor s'emmure dans une vision, une lecture « négro-centrique », « afrocentrée » hostile à l'eurocentrisme. Il leur dénie la capacité de connaître et de s'appropriier l'art nègre. Son déni peut être imputable au contexte de l'époque de Senghor, où l'art nègre n'était pas vulgarisé comme il l'est aujourd'hui et également aux conséquences et préjugés racialisés répandus, hérités depuis les périodes de la colonisation. Si Senghor s'enferme dans cette position, n'est-ce pas une réponse face au rejet qu'il subit des Français ?

²⁶⁹ KOUADIO (2012), p. 215-240.

²⁷⁰ *Ibid*, p. 30.

La visibilité de l'art nègre pour pallier la déroute de l'art français a, selon notre hypothèse, permis à l'Occident, notamment la France de découvrir des œuvres littéraires africaines. Nous réfutons la thèse de Kouamé Adou selon laquelle la visibilité du continent noir, du monde de l'africanité est imputable à l'écriture²⁷¹, affirmant plutôt que les conséquences de la colonisation et la décolonisation engendrent cette visibilité. Il en découle une mise sur le marché de cette pluralité d'œuvres singulières, en dépit du déni du monde occidental du patrimoine culturel, spirituel, politique propre au monde noir, africain.

Le combat d'une « certaine élite africaine²⁷² » contre les préjugés, les affres et les ravages causés par la colonisation, a conduit à récuser toutes les thèses occidentales.

L'aspect universel du signe linguistique ne peut pas être modifiée car l'Africain, de par sa couleur n'influencerait ni la langue ni son mode de fonctionnement. Saussure fonde donc la linguistique sur des certitudes universelles et non raciales. Il précise également que le signe linguistique dans *La langue est encore comparable à une feuille de papier : la pensée est le recto et le son le verso*²⁷³. Il ajoute que le signe linguistique est à la fois signifiant et signifié²⁷⁴, le mot qui en découle sera la projection, il sera forme et sens, masse sonore et signification. Les langues africaines n'échappent pas au discours, à la théorie saussurienne. Nous supputons que pour un chercheur, un linguiste africain, les résultats de la dichotomie signifiant / signifié n'auront pas du tout les mêmes configurations. En effet, les langues africaines sont des langues à ton, et, selon le ton qui sera affecté, le signifiant x n'aura pas du tout le même signifié. On aura une démultiplication du signifié x. Sur ce plan, on ne peut pas nier Saussure, mais quelques précisions s'imposent en ce qui concerne les langues africaines. *En outre, la polysémie est fondée sur des langues à ton.* Pourtant ce n'est pas parce qu'on développe la théorie linguistique de Saussure en l'amendant que sa thèse s'en trouve erronée. Sa base est un socle, un point de départ.

Si d'aucuns arguent que la littérature africaine s'est renfermée sur elle-même, sur la négritude, elle n'a pas, nous semble-t-il, ignoré le monde extérieur au continent africain, mais elle l'a intégré puisqu'elle se nourrit et s'ouvre sans cesse à lui ne fût-ce même en le remettant en cause, le critiquant, ce qui, incontestablement, lui confère une universalité certaine.

²⁷¹ ADOU (2013), p. 1.

²⁷² On compte parmi ces élites, Makouta Mboukou, Barthélémy Kotchi...

²⁷³ SAUSSURE (1916), p. 157

²⁷⁴ LAJRI (s. d.), p. 157.

L'authenticité des œuvres africaines est, selon Mohamadou Kane, incorporée dans le champ littéraire du colon et lui « sert d'appendice²⁷⁵ », un complément qui valorise et constitue un faire-valoir. Le débat selon lequel « l'Afrique est hors littérature²⁷⁶ » n'est-il pas imputable à la découverte tardive du monde occidental du champ littéraire africain comportant des genres oraux et à la hiérarchisation qui s'est opérée tacitement entre les œuvres littéraires françaises et celles dites de la « littérature-monde²⁷⁷ » ? Le manifeste des 44, daté de 2007²⁷⁸ consacre la nouvelle expression « littérature-monde » au détriment de la « littérature francophone », un acte créateur d'une « post-francophonie » qui renferme en lui un rejet de l'héritage négritudien, des œuvres littéraires du « tiers-mondisme, de la post-colonie²⁷⁹ ». La revue apporte de nombreux éclairages, postulant que l'Afrique est incluse dans le champ littéraire alors que le continent a souvent été perçu comme exclu du monde, de l'histoire et du champ littéraire²⁸⁰. Imorou Abdoulaye précise que les partisans de la « littérature-monde²⁸¹ » contestent non seulement le monopole normatif aux œuvres littéraires françaises, soulignant leur délitement²⁸², mais lui attribuent aussi une valeur moindre comparativement à celle accordée à la littérature-monde dès lors que celle-ci s'émancipe de son ethnocentrisme. Ils hiérarchisent les deux types de littérature, classant désormais la littérature-monde au premier rang et les œuvres littéraires françaises en position subalterne²⁸³. La négritude, mouvement politique, culturel valorisant l'« afrocentrisme » et militant en faveur de l'indépendance totale des États africains du joug colonial aurait, selon notre hypothèse, enfanté une pluralité de mouvements tels la migritude et l'« internationalité ». Ces mouvements s'inscrivent dans des contextes et des enjeux socio-économiques et politiques différents qui procèdent de la décolonisation et de l'ère de la mondialisation. La « migritude²⁸⁴ » est définie comme une littérature provenant des « enfants de la postcolonie²⁸⁵ », des « bâtards internationaux²⁸⁶ » qui

²⁷⁵ KANE (1991), p. 12.

²⁷⁶ « L'affirmation de l'Afrique dans le champ littéraire mondial », dans *Afrique contemporaine*, n°241, p. 114, 2012.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 115.

²⁷⁸ IMOROU (2012), p. 2.

²⁷⁹ MONGO-MBOUSSA (2002), p. 67.

²⁸⁰ « L'affirmation de l'Afrique dans le champ littéraire mondial », dans *Afrique contemporaine*, n°241, p. 115, 2012.

²⁸¹ *Ibid.* Voir également IMOROU (2012), p. 2. L'ancienne appellation, « littérature francophone » est remplacée désormais par « littérature-monde »

²⁸² IMOROU (2012), p. 2.

²⁸³ *Ibid.*, p. 2-3.

²⁸⁴ LAVIGNE (2011), p. 1-2.16-21

²⁸⁵ MONGO-MBOUSSA (2002), p. 67.

jouissent d'une double culture, double identité²⁸⁷, l'une française et l'autre provenant de leurs parents²⁸⁸. Ils résident sur le sol français²⁸⁹ et ne désirent pas repartir vivre dans leur pays de naissance²⁹⁰. Ces « migritudiens », pouvant être perçus comme des européen-centrés²⁹¹, vivraient sur le mode de l'itinérance, car inscrits dans une quête identitaire en constante fluctuation²⁹². Quittant le mode sédentaire, ils se nomadiseraient, selon Sophie Lavigne, progressivement²⁹³, bien qu'à cheval entre une pluralité d'espaces géographiques²⁹⁴, de cultures, de langues²⁹⁵. Bien que la migritude soit considérée comme une œuvre non africaine dans la mesure où leurs auteurs ne résident pas dans leur pays de naissance, elle suscite pourtant un réel intérêt (voir thèses Lavigne de Sophie et de Bakayoko Adja Bintou). Désignée littérature « parisianiste²⁹⁶ », elle se distingue entre autres de la négritude pour ses thématiques spécifiquement liées à la migritude alors que la négritude, elle, reste marquée par le thème du retour au pays de ses origines. Si les auteurs migritudiens jouissent d'une double culture, identité et sont marqués par l'errance géographique et littéraire, l'exil et le voyage, caractéristiques considérées comme une valeur ajoutée, une richesse, ils restent toutefois confrontés à des problématiques identitaires et de visibilité aussi bien dans leur pays adoptif que dans leur pays de naissance. Quant à la notion « négritude » jugée désormais obsolète, elle subsiste et conserve, selon notre prémisse, son essence, son originalité bien que de nouvelles appellations telles la littérature-monde, « l'Afrance²⁹⁷ », la « négropolitaine²⁹⁸ » et la migritude se juxtaposent à elle. Ces nouvelles appellations complètent et élargissent la notion négritude. Rejeter et/ou enterrer la notion négritude comme un concept obsolète conduit, selon notre hypothèse, à commettre un « parricide littéraire ? », car ces nouveaux

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ *Ibid.* Voir aussi LAVIGNE (2011), p. 16.

²⁸⁹ LAVIGNE (2011), p. 16.

²⁹⁰ *Ibid.*, voir résumé.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 16.

²⁹² LAVIGNE (2007/2008), p. 1.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ MONGO-MBOUSSA (2002), p. 67.

²⁹⁵ LAVIGNE (2007-2008), p. 1.

²⁹⁶ MONGO-MBOUSSA (2002), p. 67-68.

²⁹⁷ Afrance, néologisme d'Alain Gomis que Catherine Mazauric a repris à son compte dans son article intitulé « Les rappers de l'Afrance : de la négociation identitaire aux pistes didactiques ? », dans *Synergies Afrique centrale et de l'ouest*, n°2, p. 175.

²⁹⁸ CHATTI (*s. d.*), p. 2. Ce néologisme est également employé dans l'article intitulé « La littérature des Africains de France, de la post-colonie à l'immigration », n°1239, p. 67, 2002. Dans ce dernier article, le néologisme « négropolitain » apparaît dans les années 1980.

mouvements littéraires négro-africains, filles et fils de la négritude luttent contre la colonisation économique, une nouvelle forme de colonisation résultant de la décolonisation. Le concept de négritude ne doit être circonscrit à une époque, à un espace précis comme le souligne Maurice Amuri Mpala Lutebele²⁹⁹, il dépasse ces cadres et survit dans la mesure où les lignes conductrices du mouvement négritudiens comme la valorisation de la culture négro-africaine et l'obtention de l'indépendance politique et économique de l'Afrique traversent les nouveaux mouvements. Ces écrivains migritudiens, négropolitains s'inscrivent dans des quêtes identitaires nouvelles qui dépassent le destin du Noir et marquent les littératures, qu'elle soit appelée littérature française ou littérature-monde. Nous soutenons que la littérature-monde s'origine dans la négritude, mais aussi dans la littérature française et les littératures occidentales, ce qui lui confère une singularité certaine. Mohamadou Kane relève à juste titre que, bien que la négritude subisse une remise en cause, entraînant la disparition de l'école, la doctrine négritudienne continue d'imprégner ces œuvres³⁰⁰, même si les enjeux de la colonisation et de la décolonisation ne sont plus systématiquement convoqués. Dans une ère de mutations, de crise, la nouvelle lignée des écrivains des anciennes colonies africaines tente de sortir définitivement du bloc homogène littéraire marqué par la négrofication afin de s'en affranchir. La désagrégation du bloc monolithique fait, nous semble-t-il, surgir des littératures qui se distinguent des unes des autres selon les particularismes de chaque pays africain et asphyxie la littérature africaine standardisée.

Conclusion

À la suite du regard panoramique posé sur l'histoire de la poésie négritudienne, nous pouvons soutenir que la littérature en tant qu'arme de combat a atteint son objectif stratégique : la restauration de la dignité du Noir, une dignité émiettée, cassée depuis les traites négrières (arabo-musulmane et subsaharienne).

La négritude fut remise en question par des détracteurs qui lui reprochaient sa grande proportion francophone et sa tendance aux stéréotypes idéologiques et raciaux. Les auteurs anglophones soutiennent que l'identité nègre revendiquée par les négritudiens dessert la cause du mouvement. Sembène Ousmane ou Tati Loutard, pour ne citer que ceux-là, se désolidarisent et s'éloignent du mouvement.

²⁹⁹ AMURI MPALA LUTEBELE (2005), p. 47.

³⁰⁰ KANE (1991), p. 10.

Les critiques anglophones leur emboient le pas vis-à-vis de leur réserve quant au fondement et à l'avenir de la négritude. Wole Soyinka refuse la thèse de l'existence d'une identité nègre à démontrer, car clame-t-il une identité ne se proclame pas, elle se vit par des manifestations phénoménologiques. Il déclare : « Le tigre ne proclame pas sa tigritude. Il saute sur sa proie et la dévore ». Si cette boutade a pris une telle ampleur, elle rend bien compte de la fragilité des thèses négritudiennes et de leurs limites temporaires/ temporelles.

L'orientation idéale de la négritude ne pouvait pas être pérenne. Fixés sur un passé sans tâches et scories de l'Afrique et de ses valeurs, les pères de la négritude sont tombés dans une fascination viscérale du continent passant sous le boisseau les anti-valeurs des cultures africaines. Cette propension apologétique accompagnée de mythes pour justifier la négritude a contraint certains critiques à tourner le dos à la négritude pour écrire des pages nouvelles de la littérature africaine. Tel un gardien de l'africanité, Bernard Zadi Zaourou recommande le recours aux langues nationales comme moyen d'échapper à l'asservissement des langues africaines, une subordination résultant de la domination coloniale des Africains par l'Occident. Mais cette solution *ad hoc* que proposait Zadi au colloque de Yaoundé, à savoir écrire dans les langues africaines, montre ses limites³⁰¹, entre autres à cause de la prépondérance de la langue seconde qui jouit depuis la colonisation d'un statut privilégié. Contrairement aux négritudiens, les poètes oralistes ont vraiment baigné dans la culture africaine, c'est pour cela qu'ils ont pu porter le plus loin possible la voie tracée par les négritudiens. Nous allons maintenant analyser les changements sociaux sous le prisme des maîtres d'oralité.

³⁰¹ La proposition du poète et universitaire Zadi Zaourou montre ses limites étant entendu que la jeune génération ivoirienne ne parle pas les langues africaines ; et d'ailleurs à ce niveau les travaux réalisés dans les ethnies ivoiriennes restent encore faibles. Faudrait-il regarder du côté du nouchi, un « *compromis* » qui serait plus solide.

CHAPITRE II/ DES GRANDS « CLASSIQUES » DE L'ORALITÉ IVOIRIENNE : ANALYSE DE TROIS GENRES POÉTIQUES

Nous analyserons dès à présent les changements sociaux dans la littérature « classique » ivoirienne.

Notons que les classiques de l'oralité ivoirienne sont des œuvres qui font autorité en matière de littérature comme le soutient Bernard Zadi Zaourou³⁰². Et c'est à dessein que ces œuvres sont présentées comme des modèles pour la société ivoirienne et font partie des programmes à étudier dans les écoles et les universités. En Occident, les chefs-d'œuvre gréco-latins ont servi de limon à la Renaissance. Ce qui provoqua l'essor de l'Europe dans le domaine de la culture. L'œuvre de Confucius est le pilier du classicisme chinois et, en Afrique, *Le Livre des morts* des Égyptiens constituerait, selon Zadi, le fondement du classicisme africain³⁰³. Tous les chefs-d'œuvre de la littérature orale (épopées, contes, proverbes, chansons, berceuses...) et les grands mythes fondateurs (mythe de Abra Pokou, le mythe de Wiegweu, le mythe de Mahié...) composent également les « classiques » ivoiriens. Nous soulignons qu'un des handicaps des sociétés subsahariennes réside dans le faible engouement de nombreux États africains à valoriser la littérature orale. Ceux-ci accordent, en effet, peu de place à l'étude de la littérature et aux traditions orales, ce qui participe à maintenir le fossé entre le continent africain et les peuples du reste du monde. Les peuples occidentaux et asiatiques par exemple ont formalisé leurs traditions, l'étude de leur littérature et ont pérennisé un certain nombre de leurs us et rites. Cette littérature n'est pas absente de leur quotidien qui est d'ailleurs irrigué par elle. Or la société moderne ivoirienne méprise ceux qui donnaient de l'éclat à la tradition africaine. La structuration de l'ancienne organisation

³⁰² Entretien à bâtons rompus avec le Pr Zadi en décembre 2011.

³⁰³ ZADI (2010), La politique culturelle de la Côte d'Ivoire (Manuscrit inédit).

sociale ivoirienne nous dévoile des sociétés où les maîtres de l'oralité, vecteur de cohésion sociale, régnaient souverainement. Conseillers du roi et médiateur entre le peuple et le roi, ils avaient une claire conscience de la mission qui leur était dévolue. Djibril Tamsi Niane confirme bien ce point de vue :

Je suis griot, c'est moi Djéli MAMADOU KOUYATE, fils de BINTOU KOUYATE et de Djéli KEDIAN KOUYATE, maître dans l'art de parler. Depuis des temps immémoriaux, les KOUYATE sont au service des princes KEITA du manding : nous sommes des sacs à paroles ; nous sommes les sacs qui renferment des secrets plusieurs fois millénaire³⁰⁴.

En nous fondant sur les analyses de Zadi Zaourou issues de sa thèse, nous notons que le poète insiste sur son talent, notamment sur la masse d'informations dont il est le dépositaire, laquelle fait de lui le creuset de l'histoire de son peuple. Il ressort que, eu égard à ses assertions, tout individu ne pouvait se décréter poète ou griot dans la société traditionnelle. Il devait passer par une longue période d'initiation, par de nombreuses épreuves avant de mériter ce statut « privilégié ». Or, nous remarquons que dans les sociétés contemporaines africaines, n'importe quel individu peut s'autoproclamer poètes, artistes... Valen Guédé, s'appuyant sur l'expérience ivoirienne, justifie cet état de fait par l'absence de statut des artistes et poètes, qui, selon nous, relève d'une carence étatique. Ce vide statutaire est un facteur de désorganisation et un manque de reconnaissance officielle de l'artiste, tout cela suscite de nombreuses dérives. Le musicologue ivoirien atteste que :

En Côte d'Ivoire, cela n'existe pas. Tout le monde est artiste et cela est dangereux pour la création. Nous avons tous les genres en Côte d'Ivoire, cela ne sera fécond que si nous transformons cette diversité en avantage, dans le cas contraire, cela tuera nos arts³⁰⁵.

Quant aux écrits de Bernard Zadi, ils éclairent sur les valeurs qu'il assigne aux poètes. Bernard Zadi Zaourou soutient :

[...] Cette position sociale exceptionnellement favorable faisait du poète l'oreille du peuple et l'oreille du prince tout-à-la-fois ; non pas qu'il jouât les délateurs pour recevoir des faveurs en retour – les poètes de ces temps-là étaient d'une grande dignité – mais parce qu'au carrefour des rumeurs de la foule et des confidences du prince et des nobles qui entouraient celui-ci, eux seuls savaient pourquoi tel coin de ciel s'assombrissait à tel moment précis et quelle parole de vérité et de raison il fallait libérer à ce moment-là, à l'intention de la foule ou du prince pour que

³⁰⁴ ZADI (1981), p. 267.

³⁰⁵ Voir interview Valen Guédé dans l'Annexe, p. 73.

*renaisse le soleil. Au reste, l'extrême liberté d'expression dont il jouissait lui permettait de jouer un tel rôle ; son talent lui en donnait les moyens*³⁰⁶.

Le poète ivoirien représente, dans ces conditions, la « *voix du peuple et voix du prince*³⁰⁷ », tel un visionnaire qui, par son pouvoir, congédiait les conflits de nature à ébranler les fondements de la société. Penser la littérature traditionnelle ivoirienne principalement comme étrangère ou n'intégrant pas les changements sociaux au regard de son conservatisme, peut souvent conduire à la juger comme « fossilisante ». Ne percevoir que son immobilisme réduirait la portée, et l'essence de la littérature ivoirienne à notre seul prisme. Bien que, arc-boutée sur/dans son conservatisme, elle perçoit les changements sociaux et les soubresauts qui résultent. En effet, nos investigations témoignent de ces faits, établissant des liens étroits entre cette littérature et les changements sociaux. Les genres poétiques que nous avons convoqués seront le vivier de nos analyses. La diversité de la littérature traditionnelle ivoirienne nous imposait une délimitation. Nous avons opéré des choix qui se fondent pour l'essentiel sur la représentativité des genres poétiques dans les contrées de la Côte d'Ivoire. Il s'agit du *wiegweu*, de l'*oriki*, du *kouroubi*. Ces genres sont populaires dans les régions où ils sont pratiqués, et les poètes qui les incarnent le sont également. Nous essaierons à la lumière du *wiegweu* - genre traditionnel bété promu par Gbazza Madou Dibéro – de l'*oriki*-poésie panégyrique yourouba-du *kouroubi*-poésie populaire malinké du nord de la Côte d'Ivoire –³⁰⁸ de voir comment ces modes d'expression s'instituent comme des leviers pour un véritable changement social.

II-1/ LE WIEGWEU, UNE PAROLE LANGUE D'IGUANE

Le *wiegweu* est un genre poétique ivoirien. Il provient du peuple bété, situé au sud-ouest et centre-ouest de la Côte d'Ivoire, une peuplade qui réside dans les villes de Gagnoa, d'Ouragahio, de Soubré, de Buyo, d'Issia, de Saïoua. Contrairement à la plupart des genres poétiques issus de la Côte d'Ivoire, ou même de certaines contrées africaines, il n'est nullement subordonné à la musique. La parole, ici psalmodiée, ne se mue jamais totalement en chant. C'est une parole brute qui se dispense d'instruments de musique, de chœur et même

³⁰⁶ ZADI (1981), p. 290

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ Zadi fait allusion à la poésie orikéenne dans sa thèse d'état. Il la définit comme une poésie des noms.

d'une allusion musicale, fût-elle discrète. Le *wiegweu* aurait vu le jour selon Gbazza Madou Dibéro à la faveur d'un drame survenu à une époque très ancienne, et ce au cours d'une partie de pêche. Bernard Zadi Zaourou rapporte, dans sa thèse d'État, les circonstances historiques qui ont donné naissance à ce genre traditionnel :

Gbogou Gaga, chef de lignage de Klissérayo, en pays Drii, plaçait, sur la fin de sa vie, tous ses espoirs en son neveu Kati. Celui-ci était grand, vigoureux et beau : un véritable « bagnon ! » (c'est-à-dire un bel homme en bété). Un jour, Kati et les autres jeunes gens et jeunes femmes du village s'en vont à la rivière pour s'y livrer, comme de coutume, à une partie de pêche. La pêche est bonne ; très bonne même. Le filet de Kati regorge de poissons turbulents. Kati entreprend de les dégager des mailles de son filet. Il en a bientôt les mains pleines. Son porteur de hotte n'étant pas à ses côtés, il prend une carpe dans sa bouche et la serre entre les dents. Il ne pouvait faire plus. Il sollicite du regard son porteur de hotte qui se tient, passif, sur la rive. Il l'appelle du geste. En vain ! Alors, Kati excédé veut lui crier quelque chose..., l'appeler d'un ton ferme et sévère. Hélas, la carpe se libère, glisse et se loge dans son œsophage. Kati meurt de strangulation. C'est le drame. Les pêcheurs frappés de stupeur rentrent au village avec la dépouille de leur compagnon. Au village, les pleurs, les cris et les sanglots que la terrible nouvelle arrache aux uns et aux autres alertent et inquiètent Gbogou Gaga qui se recueillait dans le secret de sa case. Gaga sort précipitamment. De partout, il entend fuser ces appels effroyables :

Katiooo ! Ô ! Kati

Katiooo ! Ô ! Kati

Katiooo ! Ô ! Kati

Katiooo ! Ô ! Kati

C'est à peine s'il a eu le temps de comprendre ce qui lui arrive. Devant sa porte, ceux qui portaient la dépouille du malheureux garçon déchargent nerveusement leur fardeau d'infortune. Kati est mort ; lui dit-on.

*Accablé par la douleur, incapable de raisonner, le vieil homme pousse le long cri du « *wiegweu* » et se mit à pleurer sa peine (pleurer veut dire en langue bété « libérer la parole poétique »). La parole qu'il libéra n'avait jamais été entendue auparavant. Elle ne ressemblait qu'à elle-même. Et c'était une parole de force et de pitié. Une parole belle, profonde et bouleversante. De l'art ! Le « *wiegweu* » (racine du deuil) était né. Des générations entières allaient recevoir en héritage cet art de la parole et le transmettre jusqu'à nos jours³⁰⁹.*

Du point de vue de son essence, le *wiegweu* se présente comme une poésie élégiaque. D'ailleurs, Dibéro le décline comme une parole langue d'iguane du fait de ses deux versants, qui rappellent la langue fourchue de l'animal. En effet, tout comme ce reptile, la parole du *wiwignon*³¹⁰ se caractérise par un bicéphalisme, d'où l'expression du poète : parole feu et parole eau. Cependant, le *wiegweu* n'est pas resté lié à ce fondement historique, il s'est également auréolé de thèmes différents de l'élégie. C'est pour cela qu'il se fonde également dans le moule de l'épopée, du mythe et de l'*oriki*. Le terme « *oriki* » recouvre le sens de

³⁰⁹ ZADI (1981), p. 175 et 176.

Le *wiegweu* commence toujours par un cri, c'est un cri évocateur de douleur et de détresse. L'assemblée funéraire ne commence le deuil et ne lui donne toute sa valeur sociale qu'en la présence du *wiwignon*.

³¹⁰ Poète élégiaque en bété.

discours de louange dans l'idiome yorouba³¹¹. Cette poésie qui emprunte à la fois au *mùthos*³¹², à savoir la fable et également au genre oral qu'est l'*oriki*³¹³ fait montre d'une diversité enrichissante. Partageant en partie la thèse d'Alain Ricard selon laquelle la poésie panégyrique a un rapport très étroit avec l'individu en ce qu'elle devient le lieu de consécration de celui-ci en tant qu'un être du social³¹⁴, nous ajoutons qu'elle devient aussi le lieu de connaissance et de reconnaissance de l'individu.

Quant au *wiegweu*, il est un nominal constitué de *wiwéé*, qui signifie « fait de pleurer », et de *gweu*, qui signifie « base », postérieure mais avec pour valeur le nom *racine*, fondement. Il infère par conséquent la *racine du deuil*. Dans la société traditionnelle bété, le deuil ne commence véritablement qu'en présence du *wiwignon-le-poète* et avec son intervention dans l'assemblée funéraire. Langui Konan Roger relève à juste titre que le *wiegweu* est une poésie qui rend hommage aux personnes décédées³¹⁵. Il importe de souligner qu'historiquement la mission que la communauté assignait au *wiegweu* était de prendre en main l'assemblée déchirée par le deuil. Mais, avant d'analyser les traits caractéristiques du *wiegweu*, posons en aval la problématique du genre qui semble lui être inhérente. Le genre a-t-il la même perception dans la société traditionnelle africaine que dans la société occidentale ? Quelle conception les poètes traditionnels ont-ils de l'élégie et comment conçoivent-ils l'intergénéricité ? Pour mener à bien notre réflexion, nous allons revisiter les notions de genre et de généricité. Jean-Marie Schaeffer suggère en lieu et place de ces concepts les notions de « généricité lectoriale et auctoriale³¹⁶ ». En effet, pour ce linguiste, la mise en revue des différentes théories génériques en vigueur aujourd'hui laisse poindre des tentatives infructueuses pour asseoir une théorie unitaire du genre³¹⁷. Le constat de cet échec a permis de tolérer, selon lui, l'existence d'une pluralité des logiques génériques³¹⁸. Gérard Genette propose, eu égard à ce vide « générique unifié³¹⁹ », une approche qui consiste à analyser globalement la généricité en la fragmentant sous la notion d'archi textualité qui est

³¹¹ COQUET (1996), p. 288.

³¹² *Mùthos*, terme grec qui signifie fable, légende voir Dictionnaire Grec-Français du Nouveau Testament (2000), p. 100.

³¹³ RICARD (s. d.), p. 1.

³¹⁴ *Idem* (2009), p. 5.

³¹⁵ LANGUI (2012), p. 29.

³¹⁶ SCHAEFFER (1989), p. 147.

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ *Ibid.*, et *passim*.

³¹⁹ GENETTE (1966), p. 7.

« l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes dont relève chaque texte singulier³²⁰ » et englobe de ce fait, en dehors de la généricité, les modes d'énonciation et les types de discours. Jean-Marie Schaeffer, quant à lui, fonde ses analyses sur la nette distinction de la catégorie du genre qui proviendrait d'une classification de la généricité³²¹. Il subdivise la classification comme suit : classification externe, classification plurielle et classification rétrospective³²². Le genre est donc une catégorie lectoriale et méta textuelle (qui relève des théories externes des poéticiens) tandis que la généricité est une propriété interne des œuvres et partant, une catégorie auctoriale. Le texte tout en dévoilant le genre, le réforme d'où le dynamisme qui le sous-tend. La composante générique n'est (sauf cas rare) que la simple reprise du modèle générique constitué par la classe de laquelle il se rapproche. Chaque fois qu'un texte est en gestation, le modèle qui lui sert d'étalon est un matériel sur lequel « il travaille ». La description du *wiegweu* que nous avons faite et les travaux de quelques universitaires ivoiriens nous autorisent à analyser les deux catégories en présence : d'une part la généricité lectoriale, qui se situerait au niveau de l'énoncé élégiaque, accorde une place totale au lecteur, donc au récepteur de l'œuvre ; d'autre part la généricité auctoriale alluderait à l'auteur et à l'énonciation mise en œuvre par l'écriture de l'élégie elle-même comme le soutient le critique français.

II-1-1 *Wiegweu* et généricité lectoriale

J. M. Schaeffer conçoit la généricité lectoriale comme le régime générique lié à la situation de réception de l'œuvre, c'est-à-dire à « l'horizon d'attente générique³²³ » de l'époque. Ce positionnement est l'adjuvant du système classificatoire traditionnel des genres tels qu'ils sont perçus par la société. Or la description du *wiegweu*, genre élégiaque bété, correspond aux propriétés que lui assigne la communauté. De plus, l'inventaire thématique rend bien compte de la topique mobilisée par le *wiegweu* (deuil, douleur, souffrance, espérance). Le critique ivoirien Bernard Zadi propose dans sa thèse d'État une esquisse définitoire des traits phénoménologiques du *wiegweu*, sachant qu'une étude approfondie mériterait d'être menée.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ SCHAEFFER (1989), p. 147.

³²² *Ibid.*

³²³ JAUSS cité par Schaeffer (1989), p. 151.

En dehors des travaux³²⁴ de cet universitaire que nous venons de citer, nous disposons d'une documentation insuffisante, pour ne pas dire presque inexistante, ce fait pouvant s'expliquer aussi par la barrière de la langue. En effet, le poète Gbazza Madou Dibéro est un homme illettré³²⁵ et ne parle que la langue de ses parents, celle dite maternelle. Quelques enregistrements de ses poésies orales ont été recueillis et constituent une vaste documentation de la tradition orale. Ils n'ont, hélas, pas encore été retranscrits, ni analysés. Primo, les chercheurs ivoiriens n'appartiennent pas obligatoirement au groupe ethnique bété auquel est rattaché notre poète de référence. Secundo, Bernard Zadi Zaourou nous confiait récemment que la langue dont se sert Gbazza Madou Dibéro est trop savante, et que les traductions qu'il a pu réaliser se sont faites avec l'aide du poète lui-même, qui jouait par moments le rôle de traducteur, donc facilitateur de la compréhension. Tertio, comme le souligne encore l'universitaire ivoirien, « *la littérature orale dans la société ancienne se vivait mais ne s'analysait pas d'un point de vue théorique*³²⁶ ». Il n'y a pas encore une histoire littéraire établie et constituée pour nos textes. Ce vide de référents constitue un handicap pour mener à bien nos recherches. Or nos analyses ont besoin davantage de sources, de fondements qui pour l'heure, sont inexploitablement. Nous sommes pour cela contraints à ne prendre en compte que les seuls travaux de Zadi. En nous fondant sur les réflexions de Zadi, on peut penser qu'il n'y a aucun écart dans le jeu poétique du wiwignon. Tout semble ordinaire et la norme élégiaque sue de la société traditionnelle bété est respectée. Dans sa manifestation phénoménologique, le wieweu s'oppose aux veillées de contes où l'on peut autoriser plusieurs orateurs. Le genre élégiaque bété n'en admet qu'un seul. La temporalité de la déclamation du wieweu n'est sujette à aucune contrainte, il peut se dire le matin ou en soirée, peu importe. Cette veillée poétique se déroule en général sur la place du village ou au domicile du « régisseur » des funérailles. Le barde du wieweu se tient devant l'assemblée, sans support musical, ni l'apport d'un chœur. Il tient entre ses mains une queue de cheval qui

³²⁴ Bernard Zadi Zaourou est le seul universitaire à avoir réalisé des travaux de recherches sur le wieweu, en dehors de sa thèse d'État soutenue à Strasbourg en 1981, dans *La Parole poétique dans la poésie africaine : domaine de l'Afrique de l'Ouest francophone*, il règne un quasi-vide documentaire.

³²⁵ Nous profitons pour faire une petite mise au point quant aux notions d'illettré, d'analphabète et même d'intellectuel qui ne correspondent pas du tout avec les réalités africaines. En effet, les érudits et les grands penseurs africains d'alors ne comprenaient pas nécessairement le français. Faut-il pour autant conclure qu'ils sont analphabètes, donc ignorants ? Nous pensons qu'il faut contextualiser toutes ces notions et leur donner un contenu cadrant avec le milieu.

³²⁶ ZADI (1981), p. 52.

l'aide à rythmer son discours tout au long de la soirée funèbre. Il convient de souligner que le code élégiaque qu'institue le *wiegweu* suppose l'existence d'un code biographique. Tout se passe comme si une relation dialectique unifiait ces deux codes. Le *wiwignon* ne peut prendre l'assemblée en main s'il n'a pas, dans une autre main, la biographie du défunt. C'est au travers du code biographique qu'il informera le code élégiaque. En tout état de cause le *wiegweu* n'hésite pas à recourir à l'épopée, au lyrisme, au tragique ou à l'*oriki*³²⁷. Ainsi décrit, le genre élégiaque n'apparaît plus comme un genre s'opposant à l'épique, au tragique, au lyrisme, etc. Certains critiques pourront croire que l'esthétique qui le fonde est subvertie. Ce qui rendrait illusoire la substance du *wiegweu*. Cela n'est pas juste. Du reste, chez les poètes de la tradition orale africaine, la convocation du régime syncrétique³²⁸ est la norme. Nous développerons notre analyse dans le chapitre sur « L'*oriki* et les temps de crise ».

II-1-2- Wiegweu et généricité auctoriale

La généricité auctoriale renvoie à l'auteur, à l'énonciation, à l'écriture de l'élégie elle-même. Il s'agit de voir la valeur des matériaux langagiers du *wiegweu*. Ces trois textes se caractérisent par une pléthore d'images dithyrambiques et hyperboliques, un formulisme outrancier, une parataxe nettement affirmée qui consacre le caractère d'improvisation du *wiegweu*.

II-1-2-1- Le *wiegweu*, une parole feu

Le récit génésiaque du *wiegweu* nous informe que la mort est le substrat qui a donné naissance à ce genre poétique. Le bicéphalisme de la parole du *wiwignon* (eau et feu) dont nous parlions est ici manifeste. Nous commençons notre analyse par la parole feu. Dans l'interview que Gbazza accorde à Zadi, nous pouvons lire ceci :

³²⁷ L'emploi du mot *oriki* dans ce contexte est anachronique, nous l'admettons. Il s'agit d'une forme de laudation du défunt à travers des noms.

³²⁸ JACOB (1978), p. 18. Pour André Jacob, trois moments capitaux semblent circonscrire l'histoire de la science du langage : les moments syncrétique, analytique et synthétique. Pour ce philosophe linguiste, cette répartition tripartite remonterait à l'avenir de la science écrit en 1849 par le jeune Renan, non sans influence hégélienne. Elle semble selon lui, pouvoir éclairer la genèse de la pensée linguistique.

Quelqu'un est mort et des messagers ont couru jusqu'à lui pour me demander d'aller pleurer leur mort. J'arrive dans le village. Dois-je consoler ? Dois-je faire couler plus encore les larmes de ceux que frappe le deuil ? Avant tout, je dois faire surgir aux yeux de tous l'image du défunt en évoquant ce qui a marqué chaque étape de sa vie. Et tu vas comprendre maintenant pourquoi je dis que l'artiste est un homme-langue-d'iguane : le mort, lorsqu'il vivait, il agissait. Et c'est son action que je chante. Or, dans sa région, son action déplaisait énormément aux uns et plaisait énormément aux autres. Chaque fois que j'évoque ce qu'il avait entrepris, ce qu'il avait achevé et entrepris et qu'il n'a pas eu le temps d'achever, un groupe d'hommes et de femmes se lève, se couvre de la boue et pleure à se fendre le cœur. J'ai déraciné leur cœur. Ils ont l'impression de le voir comme il était, exactement comme il faisait. Ils se souviennent de tout, exactement, même de ses colères. [...] À mesure que je l'évoque ainsi, son image reparait ; et comme c'est de ma bouche que surgit cette image, ses partisans finissent par l'identifier à moi ; alors ils me contemplent avec de grands yeux ; mais comme ils savent que je ne suis pas lui, leur cœur leur dit qu'il est bien mort ; ils se lèvent de nouveau. Ils vont pleurer. Et on entend là-bas leurs cris de deuil. Je les ai fait se souvenir. Mais Il y a le propriétaire du deuil. C'est lui qui m'a envoyé chercher. Ses yeux sont rouges. Son cœur aussi s'est soulevé. Il se dit : « que n'a-t-il pas été victime d'une guerre ? Je me serais rendu sur le lieu du crime pour le venger » Il y a aussi les ennemis. Leur cœur aussi se soulève, mais pour d'autres raisons. Lorsque l'image du mort surgit de ma bouche, ils sont en colère. À mesure que je deviens le mort, ils ont envie de me tuer. Tu vois, eux aussi, je les ai amenés à se souvenir. Mais j'ai soulevé chez les amis le cœur qui aime et chez les ennemis le cœur qui hait. J'ai une seule langue, tu vois, j'ai une seule langue, mais cette langue unique se transforme en langue d'iguane chaque fois que je pleure. Tu as compris ? [...] C'est la branche-feu³²⁹.

Aux dires de Gbazza, ce poète paysan, nous nous rendons bien compte que le wiegweu ne se démarque pas de la véritable poésie universelle. Ainsi, les normes par lesquelles celle-ci se reconnaît ne sont pas absentes dans le wiegweu. Nous commencerons par la transmission de l'émotion. André Breton définissait la poésie comme le siège de l'émotion. La véritable poésie doit mettre tout *sens dessus, sens dessous*. C'est par les sens que la poésie agit en touchant la sensibilité du récepteur. L'une des caractéristiques essentielles des arts traditionnels ivoiriens est qu'ils ont en face d'eux un public présent qu'il faut séduire, envoûter, convaincre et persuader selon les cas. C'est pour cela que N'guettia Martin Kouadio soutient que le poète du wiegweu « *exerce une pression sur son auditoire afin de l'emmener à agir selon sa volonté*³³⁰ ». Mais l'assemblée funéraire dont il est question n'est pas, nous semble-t-il, une assemblée passive à laquelle on ferait tout ingurgiter. Elle réagit *hic et nunc* en fonction de la parole du locuteur. Elle en juge dès lors la qualité ou la médiocrité. Au fond, le locuteur en est conscient. Il s'impose un travail ardu pour maîtriser son verbe, le timbre de sa voix et même pour acquérir des connaissances efficaces pouvant étayer ses propos. C'est plutôt la qualité du verbe du locuteur qui impose un tel transfert dans le faire de l'assemblée.

³²⁹ Voir Annexe, p. 89.

³³⁰ KOUADIO (2012), p. 230.

Zadi Zaourou affirme que le public de l'oralité n'est pas une assemblée passive que l'on pourrait manipuler aisément. Que ce soit chez Zadi, tout comme chez N'guetta, l'idée de la manipulation est présente. Nous soutenons qu'elle est moins élevée chez le premier critique cité, tandis que chez le second elle est magistrale. Au fond, tout poète modifie les états psychiques de son public dans la mesure où la performance poétique a nécessairement une valeur pragmatique. Zadi insiste sur le fait que les prestations artistiques dans la société traditionnelle font l'économie de toute transaction marketing. Le public, sur ce fait, ne subit pas une pression idéologique. Ainsi, dans la parole feu, le poète paysan nous envoie sur les sentiers de la colère et de la tristesse. La foule, l'auditoire, se met en mouvement sans qu'on lui donne des consignes préalables. C'est là que surgit à nos yeux les performances du barde. Il explore les territoires émotifs et agit comme un instrument qui travaille pour relever les absurdités de la mort qui vient de frapper. Situation que les uns et les autres doivent accepter malgré eux. De fait, le « *wiwignon* » est investi d'une force occulte, peu maîtrisable, qui semble faire perdre tout discernement à l'auditoire. Il sait comment « soulever son cœur ³³¹ » ; mais aussi comment le pacifier. Ce double registre constitue l'arme du poète du *wiegweu*. Kate Hamburger et Michel Collot rappellent que « *la communication courante est orientée vers le "pôle objet" tandis que l'énoncé lyrique privilégierait le "pôle sujet"* ³³² ». Cela est d'autant plus vrai que le poète exprime la douleur qui le tenaille et le ligote du fait du deuil subi. C'est donc le sujet qui est l'épicentre du discours, c'est ce que K. Hamburger précise quand elle soutient que le discours lyrique exprime non « *l'objet de l'expérience, mais l'expérience de l'objet* » ³³³ et de ce fait :

La transformation opérée par le sujet lyrique sur l'objet de son énoncé transforme la réalité objective en une réalité subjective vécue, ce qui fait qu'elle subsiste en tant que réalité » et ainsi : « la forme du poème est celle de l'énonciation, ce qui signifie que nous le ressentons comme étant le champ d'expérience du sujet d'énonciation, c'est ce qui permet de percevoir le poème comme énoncé de réalité ³³⁴.

³³¹ L'expression « soulever son cœur » recouvre entre autres le sens de susciter des émotions pouvant être violentes.

³³² COLLOT (1997), p. 37.

³³³ *Ibid.*, p. 37. Voir aussi HAMBURGER (1986), p. 243.

³³⁴ *Ibid.*, p. 39 et p. 240.

Au vu des différentes citations de K. Hamburger et de ce qui précède, le lyrisme est alors ici perçu comme « *une forme de réalisme et l'émotion, comme un mode d'accès à la connaissance du monde*³³⁵ ».

Les différents stades de l'épanchement lyrique génèrent une appropriation de la connaissance du monde au vu des actes que posent les sujets lyriques.

La poésie élégiaque, en privilégiant l'épanchement lyrique, baigne d'emblée dans l'émotion, dans l'intime. Dès lors, l'objectif n'est plus le bienvenu dans la mesure où tout se vit subjectivement. Le pôle émotif de la poésie prend le pas sur tout. Mais cette prédominance de l'émotif repose bel et bien sur un socle : c'est l'évocation laudative des actions et des qualités du défunt. En effet, l'épique est avant tout une poésie qui se fonde dans le moule panégyrique. Dans le texte « *J'ai supplié le mal*³³⁶ », le poète Gbazza ne manque pas de mots pour louer et célébrer Vrii Dôgô Jean. En voici des extraits de formules dithyrambiques :

*Le taureau si rayonnant de santé » « Ô ! ce lignage d'extraordinaire renommée »
[...] « Colonne-d'assaut-qui-lorsqu'elle-recule-jamais-la-terre-ne-se-retracte »
[...] Homme-à-la-démarche fracassante », « À mesure qu'il marche sur le gravier,
le gravier le loue, ça et là », « Dôgô que jamais n'affectent les dénigrement³³⁷ ».*

Ces périphrases sont inondées d'hyperboles et d'images dithyrambiques, comme on en décele dans l'épopée. Plus le poète chante les actions du défunt, plus l'assemblée se déchire le cœur. L'évocation du mort est vécue de façon douloureuse. À mesure que Gbazza décline les qualités du défunt, le public réagit. Les informations que le poète donne sur Vrii Dôgô Jean dans le texte *J'ai supplié le mal* ne sont pas le but ultime de son propos, car la poésie n'a pas pour but d'informer. La poésie se donne pour mission d'émouvoir celui à qui on la destine. C'est donc un transfert d'émotion. Lorsqu'un poète a été ébranlé par un événement, un fait ou une situation, il la rend poétiquement afin de nous contraindre à la révéler à notre tour à autrui. Quand on lit le *Cahier* de Césaire, force est de constater que le poète Martiniquais apporte peu d'informations supplémentaires sur l'esclavage³³⁸. En revanche, l'œuvre de James Cyril Lionel Robert (dit C. L. R.), *Les Jacobins* foisonne d'informations relatives à l'esclavage. Césaire se sert donc de cette matière première qu'est l'information sur la traite et

³³⁵ COLLOT (1997), p. 39.

³³⁶ Annexe, p. 91. Voir texte de Gbazza.

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ Ceci est d'autant plus vrai, que le *Cahier* n'est pas un livre d'histoire, mais un recueil de poèmes qui se sert du peu d'informations sur l'histoire des esclaves noirs, pour ensuite faire le procès de la colonisation.

l'esclavage pour la faire monter à la manière du levain, et interpeller la société dans laquelle il vit. Dans les rapports entre poésie et connaissance, contrairement aux rapports entre philosophie et connaissance, ce n'est ni la raison ni la pensée du récepteur qui sont sollicitées et mises en mouvement, mais plutôt ses sens, sa sensibilité, c'est-à-dire ce qui constitue les fibres intimes de son être. La poésie éveille et peut revêtir la forme d'une prophétie non seulement par sa spécificité poétique, mais également par sa mise en garde contre les élites prises à défaut. La poésie nous donne à jouir de ses images, de ses rythmes et paraît comme un chant. On peut profiler la poésie de Gbazza dans ce canevas. C'est pour cette raison que l'omniprésence du lyrisme dans tous ses textes cadre aussi avec la mission du barde. Le « wiwignon », toujours placé en situation de déclamation, doit en fin moralisateur, apporter réconfort, consolation et paix aux familles endeuillées. L'assemblée funéraire attend du barde, mais surtout du chef de lignage de la famille endeuillée – il est en général le propriétaire des funérailles – qu'il prenne l'engagement de préserver l'équilibre du lignage, car la mort est un facteur de déstabilisation. En prenant l'engagement de s'occuper du quotidien des orphelins et des veuves, le chef du lignage préserve de ce fait l'équilibre de la société. Il importe de souligner que la communauté attend que cette garantie lui soit donnée pour s'assurer que l'œuvre du défunt n'est pas jetée en pâture et que ses héritiers en assurent la perpétuation. Ce versant de la parole du wiegweu a pour mission de ramener la paix dans un espace désorganisé par la mort. Et le barde y arrive par l'autorité de son propos.

II-1-2-2 Le wiegweu, une parole eau

Mais il y a la deuxième branche. La branche eau. Il ne faut pas brûler trop longtemps « l'œil » du cœur de l'homme. Il peut penser de travers ou agir mal contre autrui. Alors, aux frères du défunt que ma parole a fait tant pleurer, à ses amis que j'ai fait tant pleurer, même à ses ennemis qui pourraient susciter des querelles, je parle une deuxième fois pour éteindre, pour asseoir leur cœur. J'explique d'abord pourquoi ils sont en colère ; ce qu'ils sont en train de faire parce qu'ils sont en colère ; ce qu'ils risquent de faire parce qu'ils sont en colère. À eux, j'enseigne le dessous de leurs actes. Alors je leur donne ainsi le sens de la vie ; ils se disent : « lui qui est l'homme de tout le monde, lui qui vient de loin, lui l'artiste qui comprend mieux que quiconque notre langue et qui conseille tout le monde, s'il me parle ainsi, ce ne peut être pour rien. Un tel se dit : « Pourquoi m'entêter ? Un tel autre se dit : « Ça ! J'ai compris ce qu'il m'a dit ; j'éteins mon cœur » Ainsi se soulève et se rassoit l'assemblée, autour des morts que nous pleurons.³³⁹

³³⁹ ZADI (1981), p. 179.

Le pôle-eau du wiegweu a une mission assez claire. Il s'agit d'apaiser la souffrance de l'assemblée après tant de réminiscences des souvenirs du mort. En effet, le poète, par sa performance oratoire, doit apporter consolation et paix dans les cœurs de l'auditoire meurtri par la disparition d'un des siens. Il va s'y prendre par l'art de son verbe pour transmettre l'émotion grâce au mot juste. « *Il n'y a qu'un seul mot qui puisse parfaitement et complètement exprimer une chose ou une idée et c'est ce mot qu'il faut trouver dût-on passer huit jours à le chercher*³⁴⁰ ». Cette affirmation d'Ezra Pound semble coïncider avec les exigences de Gbazza dans sa recherche lexicale. On a le sentiment que le poète dans sa quête de perfection « polit » son texte pour trouver le mot juste. L'émotion débordante qu'il véhicule met en spectacle l'auditoire. Dans la parole eau, ce tissu de subjectivité qu'est l'émotion est plutôt heureuse. Il est productif et aide l'assemblée à aller de l'avant en prenant l'engagement de ne pas s'auto-anéantir. Cela n'est pas du tout perceptible dans la branche feu du wiegweu. L'émotion est carrément douloureuse et, à travers les différentes formes qu'elle prend, elle peut pousser à la révolte et même au suicide. Dans cette représentation dramatique, car c'est de cela qu'il s'agit, le barde a un pouvoir cathartique. En effet, il purge la foule de ses douleurs, de ses passions, et il est bien évident que c'est pour la consoler. Les conseils du barde du wiegweu pour pacifier les cœurs endeuillés trouvent un écho favorable dans l'assemblée. Jouissant d'une grande renommée, il a un pouvoir certain sur l'assemblée, qui, d'ailleurs, reçoit ses conseils positivement et renonce à l'autodestruction. Celle-ci prend de ce fait l'engagement de perpétuer les œuvres laissées par le défunt et de s'en servir comme un exutoire à sa douleur et à sa souffrance.

II-2/ Des formes et fonctions du wiegweu à travers les poèmes *Pluie diluvienne*, *J'ai supplié le mal* et *Petite genette, métamorphose-toi en léopard*

Comme nous le définissons plus haut dans notre introduction, le fait social est processuel. Il n'est pas une réalité statique. Le dynamisme qui le caractérise justifie qu'un état A peut devenir un état A' ou un état B, sous la férule d'un quelconque paramètre ou facteur. Cependant, les modalités du changement sont différentes selon le cas considéré. Ainsi, le passage d'une situation A en A' laisse entendre que nous sommes en présence d'une réforme qui n'est en fait rien d'autre qu'un changement évolutif.-D'ailleurs, les événements mineurs

³⁴⁰ VEZA (1973), p. 13.

qui accompagnent la réforme font montre d'un changement dont la présence est saillante³⁴¹. *A contrario*, dans l'autre cas de figure, il apparaît une rupture violente dans le processus de sorte que le changement qui en découle est du type transformatif, donc révolutionnaire. Les manifestations phénoménologiques sont du domaine du prégnant. Comme nous l'avons fait remarquer, tout est une question de degré. Dans la société traditionnelle ivoirienne, les changements s'opèrent généralement dans la durée, de façon lente et sans entraîner de manifestations spectaculaires comme les désordres et le chaos qui apparaissent lors d'une révolution. De fait, la Côte d'Ivoire n'a pas connu la moindre révolution au sens où l'on parlerait de la révolution soviétique de 1917, de celle de 1949 en Chine et plus anciennement de la révolution bourgeoise française de 1789. C'est du reste ce qui explique la complexité et les difficultés de l'accession de cette partie du monde à une modernité économiquement et politiquement productive.

II-2-1- Le *wiegweu*, une parole dithyrambique

Les trois textes de Gbazza Madou Dibéro que nous avons retenus constituent des ensembles traversés par une série de thèmes ; notamment ceux de la mort, de la louange et des conseils. Mais une nuance reste à relever. Le texte *J'ai supplié le mal* est une élégie au sens pur tandis que les deux autres sont des textes dithyrambiques. Il importe de souligner que le code biographique est le plus prégnant des textes retenus. En effet, le schéma canonique de ce code biographique laisse apparaître une œuvre de haute poésie dont l'enjeu est la célébration d'illustres personnalités. D'ailleurs, le discours et le comportement du poète s'accordent avec ce rôle. Le poète doit magnifier un disparu dont il chante les exploits, la grandeur de la perte et recommande l'élévation. En ce qui concerne les textes *Petite Genette* ou *Pluie diluvienne*, il est plutôt question de la célébration de personnalités vivantes.

J'ai supplié le mal, le mal n'a point voulu, une allocution prononcée lors des funérailles d'un grand chef du canton Guibéroua (dans l'ouest de la Côte d'Ivoire), nommé Dôgô Jean Dôgô *est allé au pays de Tété-la-reine-des-deuils, ou de Tété l'éternelle pleureuse*³⁴². L'évocation des nominaux « *deuils* », « *éternelle pleureuse* », « *souterrain pays* », exprime le deuil et par conséquent la douleur. Le deuil est personnifié et symbolise ici un pouvoir royal

³⁴¹ Nous empruntons ces notions à François Rastier.

³⁴² Annexe, p. 91.

féminin. Le deuil est aussi perçu comme un royaume dirigé par une femme immortelle qui pleure continuellement. Le texte pare, investit le deuil du genre féminin et lui assigne ainsi une fonction, un pouvoir sexué, genré. Les sujets de la reine, pleureuse éternelle, sont sans doute des pleureurs ! Le texte est marqué par une tristesse, une mélancolie qui dérive du qualificatif attribué à la reine Téti « l'éternelle pleureuse ». En posant ce décor, celui d'une situation d'affliction, le poète nous plonge dans un univers mortuaire avec en présence deux actants : le supplié et celui qui supplie. La demande formulée par le second n'est pas satisfaite. Dans cet ordre hiérarchique non équilibré, le référent ne change pas, d'ailleurs la toute-puissance de la mort est relayée par ce marqueur déceptif « hélas ». La mort a foudroyé Dôgô Jean. Inversement, il nous projette dans la louange et la célébration du disparu. On a pu dévoiler du vers 21 au vers 104 une écriture faite de propos dithyrambiques et de formulismes. La thématique centrale de la louange qui sous-tend le texte se profile en des déclinaisons diverses. Il est bien évident qu'en se fondant dans le moule de la célébration, le *wiegweu* s'affirme comme une poésie très lignagère. Elle prospère dans la quasi-énumération des membres du lignage pour consacrer ainsi la grandeur et la beauté de Dôgô Jean. En voici quelques extraits :

*Ses congénères à lui sont issus des lignages marginaux du pays Dakôlo
quand il provient, lui, des lignages centraux du pays Dakôlo.
Ô ! toi, cœur Dakôlo du pays Dakôlo
En qui ceux de Dakôlo ont placé toute leur confiance
Ô ! vous fils de Dali du lignage Guei-le-fusilier
Vous, fils de Vouzô Gboko le maître de la terre
Fils de Gnaoré Brô — ô ! Dagôgbogou — Dôgô que jamais n'affectent les
dénigrement³⁴³*

L'évocation du lignage tel qu'il est exprimé par Gbazza, a pour but de rattacher le mort à de solides ancêtres et par ricochet d'intensifier la grandeur de la perte. Le poète fait l'éloge des origines illustres du défunt et il en devient son porte-voix. *Il provient des lignages centraux du pays Dakôlo*. L'adjectif central marque une rupture avec les extrémités qui seraient les lieux de compromissions et même de mélange, tandis que l'adjectif central choisi par Gbazza rend compte de la pureté du lignage. Quant au physique de Dôgô Jean, le barde du *wiegweu* en parle en très peu de mots, mais insiste sur sa beauté physique. Le maître de l'oralité le décrit comme un bel homme, un homme immense et vigoureux : « *Homme à la démarche*

³⁴³ *Ibid.*, p. 91.

*vigoureuse*³⁴⁴ », « *taureau si rayonnant*³⁴⁵ ». Cet emploi métaphorique sous-entend l'épaisseur et la force virile qui caractérisent le physique de Dôgô Jean. Soulignons ici que le poète s'appesantit davantage sur les qualités morales, intellectuelles et spirituelles du défunt qui pourront se décliner en quatre sous-points. Il est :

- le défenseur du milieu social ;
- l'apôtre de la cohésion sociale ;
- le leader du travail bien fait ;
- le justicier sans complaisance.

Jean Dôgô avait ramené la culture du travail chez les siens. Autrefois, les paysans traçaient les routes à la main. Ainsi de Soubre³⁴⁶ à Guibéroua³⁴⁷ il y a une large voie faite de main d'homme. C'est en allusion à cette voie que le poète soutient que :

[...] il a percé, lui, dans la broussaille épineuse une route, la longue et large voie du milieu [...]. » Le disparu a invité sa tribu à abattre un ouvrage colossal, « lorsqu'il est revenu du lointain pays et souterrain pays des blancs, il n'est revenu avec rien d'autre que les machettes de Séry [...]. Étant venu avec ses machettes, il a percé, lui, dans la broussaille épineuse une route, la longue et large voie du milieu... »³⁴⁸

Le fait marquant dans l'attitude du défunt est qu'il ne délégait pas les tâches, il était lui-même un bourreau de travail et un modèle de bravoure. L'emploi du pronom personnel « lui » met l'accent sur son implication dans la tâche de construction. « Les machettes de Séry³⁴⁹ », cette périphrase se positionne sur le plan sémantique comme les armes du défunt, et, au-delà d'elle, réside la culture du travail bien accompli et irréprochable. La mort ayant frappé brusquement, il n'a ni pu ni su tirer profit de l'énorme tâche abattue :

*Le trépied de l'âtre n'a donc point pris part au repas ?
C'est donc pour rien qu'il a cuisiné ?
Ô ! Fourche du bananier
Qui supporte alors qu'il ne prendra point part au repas*

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ Une des villes du centre-ouest de la Côte d'Ivoire.

³⁴⁷ Une des villes du centre-ouest ivoirien.

³⁴⁸ Voir Annexe, p. 103.

³⁴⁹ Cette expression signifie les armes de Séry.

Dans cet emploi métaphorique, le défunt est comparé à la fourche du bananier par la similitude de leur destin. Tout comme la fourche soutient le bananier qui ploie sous le poids de ses régimes de bananes et l'empêche de s'écrouler, Dôgô Jean apparaît comme celui qui, constamment, soutient sa région pour qu'elle puisse se développer, fructifier. Il semble même évident qu'une sorte de relation dialectique unisse la fourche et le bananier, la présence d'un pôle garantissant la vie de l'autre pôle. Quant à la fourche, on oublie malheureusement les sacrifices qu'elle a rendus, une fois le régime de bananes mûr. Alors qu'elle est un socle indispensable pour la maturation de la banane, elle n'est hélas pas conviée au met : « *Fourche du bananier*³⁵¹ ». Son sort est comparable au destin d'un grand athlète qui, après d'âpres efforts fournis, se voit refuser la médaille ou le trophée. Telle est l'image que nous percevons de Dôgô Jean au travers de la description fournie par le texte. Comparé au marais, à l'asperge, le disparu est décrit comme un vecteur d'équilibre, « *Toi le marais, asperge naine*³⁵² ». La démolition des asperges dans le paysage forestier entraîne la disparition du marais, or l'asperge est un facteur d'inhibition de l'assèchement du marais. C'est ce que représentait Dôgô Jean pour sa région. Il est ainsi associé à cette fonction d'inhibition qui freine la décadence, la chute de sa région. Sa disparition crée un désordre moral et psychologique au regard des valeurs qu'il incarnait. Sa mort fragilise tout le canton, qu'il tenait sous son pouvoir. La mort comme fait social symbolise le passage de l'existence à la non-existence et plonge aussi bien son lignage que le peuple dont il est originaire dans un état d'affliction. La mort est un facteur de déstabilisation, et la violence qu'elle génère est justifiée. Ainsi le canton va porter des marques durables liées à l'absence de Dôgô Jean : homme précieux et d'équilibre. S'il était considéré comme un des poteaux-mitans de sa tribu, sa mort entraîne tout naturellement une rupture dans le quotidien de ce peuple. La mort y est décrite comme un phénomène redoutable pour l'auteur, sans doute aussi pour les habitants de son pays. En effet, dans la cosmogonie africaine, si l'on peut globaliser et regrouper ainsi toutes les cosmogénèses africaines en une seule et même cosmogonie, la mort est perçue comme la continuité de la vie du défunt. C'est pour cette raison que dans les cultures du Sud-Ouest de la Côte d'Ivoire – dont les Bétés – on enterre les morts avec leurs habits, leurs bijoux, des biens qui leur sont familiers, afin qu'ils s'en servent si le besoin s'imposait à eux dans leur nouvelle

³⁵⁰ Voir Annexe, p. 103.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 103.

³⁵² Voir Annexe, p. 104.

vie. Il s'agit également d'honorer le défunt jusqu'à sa nouvelle demeure, un acte qui s'inscrit dans les rites sociaux liés aux funérailles. Mais la mort se présente également comme un transfert des classes sociales. Ainsi, chez les peuples Akan les rois étaient enterrés avec leurs domestiques afin que ces derniers continuent leurs services auprès de leurs maîtres dans l'au-delà. Alain Testart évoque l'idée du « service³⁵³ » effectué par les « morts d'accompagnement³⁵⁴ », un service en effet qui se poursuivrait dans l'au-delà. Dans les rites funéraires Akan, l'honneur rendu au roi implique qu'il doit quitter le monde des vivants en compagnie de ses esclaves³⁵⁵, des êtres réifiés, ce qui montre la fragilité de la condition de l'esclave. Alain Testart précise que ces individus sont tués volontairement dans le but d'accompagner un personnage décédé, sans doute une illustre personne³⁵⁶. Nous, nous ajoutons que le rituel mortuaire des Akan s'est accompli dans certains cas avec des personnes accompagnantes encore vivantes. Il semble que les individus enterrés avec un défunt soient considérés comme des personnes sacrifiées alors qu'elles sont, selon Alain Testart, des morts d'accompagnement³⁵⁷. La notion « sacrifice » renfermerait, selon lui, une dimension religieuse³⁵⁸. La question du rapport social entre le défunt et les morts d'accompagnement posée par Alain Testart³⁵⁹ semble ici trouver une réponse. En effet, nous notons un rapport indubitable entre ces deux types de morts dans le cas des Akan. La pratique des morts accompagnants résulte des liens de subordination et de servitude qui relient ces défunts aux morts accompagnants, ces derniers étant généralement des esclaves.

II-2-2- Le *wiegweu*, une parole moralisatrice

Nous avons consacré le premier axe de notre réflexion à l'étude du versant dithyrambique du *wiegweu*. Soulignons qu'il s'agit là de la dimension laudative de la poésie élégiaque. Mais le *wiegweu* n'est pas que célébration, il est moralisateur comme la tragédie. Donnant des conseils et condamnant par moments les agissements des hommes, il interpelle à bien des égards. C'est le lieu de rappeler, ici, que le poète dit aux universitaires que sont Zadi

³⁵³ TESTART (*s. d.*), p. 5.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 1.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 5.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 1.

³⁵⁷ TESTART (*s. d.*), p. 5.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 6.16.17.

³⁵⁹ *Ibid.*

et Oupoh Oupoh ce que doivent être leurs tâches. Ce précieux conseil va de pair avec la mission de l'intellectuel africain qui ne doit pas faillir. Zadi et Oupoh Oupoh sont les lanternes du peuple à l'instar des maîtres de l'oralité dans la société ancienne. Comme tels, ils doivent jouer leur rôle de vigie. Ainsi dans *Pluie diluvienne* on peut lire :

Je dis, arrache des mains des autres pour servir ceux de ta génération
*Je dis arrache des cités lointaines et pourvues pour servir ceux de ta génération*³⁶⁰
V. 113.

Cette supplication de Gbazza est renforcée par le verset 124, qui, par la musicalité du refrain, produit une insistance réelle sur le récepteur :

Sers ceux de ta génération
Sers ceux de ta génération
Sers ceux de ta génération
Sers ceux de ta génération
*Sers ceux de ta génération*³⁶¹

Gbazza fait allusion, dans le conseil qu'il donne à ces deux intellectuels, au rôle que jouaient les maîtres de l'oralité dans la société ancienne où ils régnaient souverainement, sans crainte d'être malmenés par l'autorité politique. Il existait une harmonie entre le peuple, les maîtres de l'oralité et les dirigeants. C'est ce modèle que Gbazza semble vouloir inculquer à nos allocutaires. Zadi et Oupoh sont influents dans la société moderne grâce à leur important pouvoir financier et intellectuel. Gbazza souhaite que ce statut soit une force en mutation afin qu'ils deviennent des panthères, en d'autres termes des intouchables dans la société : « petite genette, métamorphose-toi en panthère³⁶² », repris au verset 29. Il utilise le nominal *genette*, auquel il associe l'adjectif *petit*. La genette est un petit félin qui ressemble à la panthère. Ces deux animaux sont identiques sauf que la genette est de petite taille. La métamorphose voulue et souhaitée par Gbazza Madou Dibéro pose au cœur de ce poème la notion du pouvoir. Nous y reviendrons. Au plan expressif, le parallélisme anaphorique montre qu'il y a une continuité discursive assurée. Comme nous l'avons souligné, ces deux textes de Gbazza que sont *Pluie diluvienne* et *Petite genette* ont une valeur didactique. Le poète annonce le rayonnement de Zadi Zaourou – qui est pratiquement certain – et le rappelle dans tout son texte. Citons ces vers laudatifs :

³⁶⁰ Voir Annexe, p. 108.

³⁶¹ Voir Annexe, p. 108.

³⁶² *Ibid.*, p. 99.

*Lui qui s'en alla au lointain et souterrain pays
Qui y apprit le bôkolo
Qui éclipsa toutes les mauvaises, petites bananes et ordurières.³⁶³*

Il décrit le parcours intellectuel de Zadi Zaourou qui alla en Europe pour achever ses études et qui, d'ailleurs, eut l'approbation de ses maîtres blancs puisqu'il éclipsa les autres intellectuels.

*Grand maître de l'écriture qui, lorsqu'il écrit et le donne
à ceux du souterrain pays
Ceux du souterrain pays s'exclament :
Weuï weuï weuï
weuï weuï weuï³⁶⁴*

L'immense érudition de Zadi Zaourou le destine à être un homme de pouvoir, très influent dans la société moderne. C'est pour cette raison que le maître de l'oralité le met en garde. Ne joue pas les intrépides, car être brave, ce n'est pas attaquer de front pour se livrer à l'ennemi. C'est savoir se mettre en embuscade. Se mettre en embuscade est une marque d'héroïsme :

Cache-toi profondément ou alors retranche-toi dans les oubliettes du fleuve³⁶⁵

Ces poèmes de Gbazza, comme nous le soulignons plus haut, conseillent et donnent des balises pour une vie réussie. Nous allons aborder dans le dernier point de notre analyse ce que nous intitulerons la dénonciation de l'atavisme bété. En Côte d'Ivoire, les Bétés sont généralement décrits comme un peuple généreux. D'ailleurs, ils sont sensibles aux récits relatifs à leur générosité et au rayonnement de leur nom. Il existe des repères langagiers qui démontrent cet atavisme-là. L'obsession d'une formule du genre « na glin qu'a mon » qui signifie littéralement le sens de « mon nom va partir » doit être interprétée comme « mon nom va rayonner ». Le groupe Bété prononce cette formule pour exprimer à leurs interlocuteurs la cause de leur générosité. Gbazza affirme en clair que, à les entendre et à les en croire, on pourrait être tenté d'affirmer que cette générosité est intéressée, car ils veulent en revoir les honneurs, la louange. Le fait d'accueillir et de donner des présents de si bon cœur à ceux qui viennent de loin et non aux proches parents n'a de sens que par rapport à une attente : le rayonnement et le surdéveloppement de leur ego. Ici cependant, il y a lieu de se poser la question suivante : existe-t-il jamais en ce monde une générosité gratuite ?

Mettant en garde contre cet atavisme, Gbazza Madou Dibéro affirme :

³⁶³ *Ibid.*, p. 107.

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ Voir Annexe, p. 108.

*Sers-les tiens, je t'en conjure
Dans ta vie, chaque jour
Je t'en conjure, sers les tiens
Sers donc les tiens³⁶⁶*

Sans discuter ici la consistance de ce mode de fonctionnement bété, le poète qui est la voix et la conscience du peuple reprend encore ce vers :

*Je dis, arrache des mains des autres
Pour servir ceux de ta génération
Je dis, arrache des mains des cités lointaines et pourvues
Pour servir ceux de ta génération³⁶⁷*

C'est une supplique du poète qui condamne les valeurs altruistes de la société traditionnelle bété qui, elle, a tendance à servir les autres et à oublier les siens, à privilégier surtout ceux qui viennent de loin (étrangers de tous horizons) pour que justement le nom rayonne le plus loin possible. En Côte d'Ivoire, les Bétés ont effectivement la réputation d'être peu généreux avec leurs proches parents. C'est ce constat qu'on s'explique mal, qui donne tout son poids à l'injonction du poète Dibéro et à sa véhémence réitération. Dans la condamnation de cet atavisme, Gbazza demande à tous les intellectuels qui sont les nouveaux chefs de lignage des villages, des cantons de ne pas s'affranchir de leurs devoirs moraux à l'égard de leur communauté. Le poète traditionnel est un homme du peuple qui fait partie des masses populaires. Déclassé dans le monde moderne, il pointe du doigt la classification arbitraire de la nouvelle société qui méprise les paysans considérés comme des sous-hommes. Ce n'est pas le cas d'Oupoh et de Zadi, grands intellectuels à qui la société voue un respect sacro-saint. Dans ses poèmes adressés à divers allocutaires et déclamés en des espaces différents, le poète raconte, en réponse aux plaintes dont il a connaissance. Ainsi, il lance un appel brûlant au peuple bété, et force est de constater que cette parole prophétique de ce maître de l'oralité se confirme encore aujourd'hui en terre ivoirienne.

Cette critique de Dibéro est extrêmement importante parce qu'elle est une prise de position claire et nette face aux importants changements qui ont bouleversés les sociétés africaines, en général, et la société bété en particulier. Notons que le poète Dibéro avait déjà plus de 70 ans quand il produisit le poème que nous analysons plus haut. C'était en 1971, ce qui signifie qu'il est né vers l'année 1900, époque de l'expansion coloniale en Afrique, mais aussi période pendant laquelle la société classique africaine n'avait pas encore été totalement

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ *Ibid.*

déstabilisée. Nous pouvons donc affirmer que Dibéro s'appuie sur des repères sûrs de ces temps-là pour adresser sa critique aux intellectuels d'aujourd'hui. La société classique bété, à l'image des sociétés classiques africaines, était caractérisée par des principes, des lois et des valeurs que les critiques marxistes comme Catherine Coquery-Vidrovitch ont appelé « le mode de production africain, facteur de stabilisation de la société³⁶⁸ », développant ainsi la théorie du « mode de production³⁶⁹ » comme une fin dans le domaine de la recherche historique³⁷⁰. Dans ce mode de production là, il était établi un rapport dialectique entre les souverains et leurs peuples, les chefs et leurs sujets, les chefs de lignage et les membres de leurs lignages. Et c'était le phénomène de redistribution qui régissait et régulait ce rapport dialectique. Le résultat de cette pratique était que les rapports de production ne laissaient nullement place à une paupérisation absolue de certains membres de la société. Or, avec l'introduction de l'économie de marché projetant l'Afrique dans les fourgons du capitalisme mondial, et ses conséquences qui sont l'apparition des classes sociales et l'exacerbation de leurs contradictions, ont émergé deux pôles : celui des possédants comprenant capitalistes des grandes métropoles et riches exploitants agricoles/agraires des provinces employant et exploitant des ouvriers et celui des travailleurs, les exploités, ceux qui ne possèdent que leur propre force de travail. Les mutations dans la société étant encore quasi balbutiantes, avec la formation de la nouvelle élite de lettrés, les chefs de lignage ont dû perdre leur pouvoir et l'abandonner aux cadres qui travaillent dans les grandes villes où ils sont salariés. Justement Zadi et Oupoh sont de parfaits représentants de cette nouvelle élite. Ils commercent avec les grands du pays, ont le pouvoir financier, même s'il n'est pas exorbitant, alors que les membres de leur lignage sont économiquement laminés et même frappés de paupérisation absolue.

Il est bien évident que ces deux cadres et ceux qui, comme eux, ont du pouvoir dans la société moderne naissante, s'ils se laissent aller à l'atavisme bété consistant à donner à ceux qui viennent de loin et non aux proches parents, auraient condamné ces derniers à la déchéance et donc auraient entraîné un grave affaiblissement du lignage. Le problème se pose exactement dans les mêmes termes lorsqu'il s'applique aux rapports entre un cadre membre de l'élite nouvelle et son ethnie d'origine ; c'est donc un débat extrêmement important que

³⁶⁸ Zadi cite Coquery-Vidrovitch dans la politique culturelle de la Côte d'Ivoire, manuscrit inédit, p. 9.

³⁶⁹ COQUERY-VIDROVITCH (1978), p. 355.

³⁷⁰ *Ibid.*

soulève la critique et la requête du poète. Ce dernier a une claire conscience des changements sociaux et de leurs conséquences sur les nouveaux rapports sociaux dans la société bété. On ne peut être qu'en admiration devant une telle hauteur de vue de la part d'un poète illettré qui, en principe, n'est pas censé connaître les principes et lois de développement de la société moderne. Les critiques ont toujours présenté Dibéro comme un homme d'exception. Nous en avons la preuve, mais nous avons aussi la preuve que la littérature orale africaine n'était pas du tout indifférente aux bouleversements sociaux du continent africain.

II-2-3- Le wiegweu, une parole guerrière et violente

Le wiegweu est un genre qui prospère pendant les veillées d'armes. Il est souvent appuyé et relayé par des cors parleurs et même par le pédou³⁷¹. Il fonctionne justement comme toute poésie guerrière dont l'objectif est de renforcer le moral des soldats à la veille des combats. Seulement, nous ne disposons pas de textes nous permettant d'étayer notre assertion.

Ne nous limitant pas au genre wiegweu, nous convoquons un autre registre, celui de l'épopée pour étayer notre analyse concernant la littérature orale africaine, tous deux disposant des mêmes qualités.

La bataille de Kirina dans *Soundjata ou l'Épopée mandingue* est une illustration de la force du poète. Le griot Balla Fasséké nous décrit l'histoire de l'accapement de l'Empire mandingue par Soumaoro Kanté³⁷². En effet, ce dernier s'est emparé de l'Empire mandingue, qu'il a mis sous sa tutelle, et entend empêcher le prince légitime d'exercer le pouvoir. Le poète-griot Balla Fasséké, à la veille de la bataille de Kirina, décisive pour renverser les forces de destruction incarnées par Soumaoro Kanté, va rappeler à Soundjata ses origines de manière à réveiller en lui toutes les énergies qui lui garantiront la victoire. Le but recherché ici est de projeter l'image du prince héroïque à qui ne résiste aucun ennemi, aucun guerrier, et devant qui s'est enfui, par deux fois, le roi Soumahoro. Pour ce faire, il rend compte de façon vivante, présente à voir des images, comme si nous avions un montage vidéo projetant, les exploits de Soundjata sur le champ de bataille de Tabon, rythmée par des images fortes. Lisons cet extrait :

³⁷¹ Le pédou est une flûte qui produit une très belle mélodie.

³⁷² NIANE (1996), p. 111.

Les Sossos furent surpris de cette attaque soudaine. Tous croyaient que la bataille était pour le lendemain. L'éclair traverse le ciel moins rapidement, la foudre terrorise moins, la crue surprend moins que Djata ne fondit sur Sosso-Balla et ses forgerons. En un instant le fils de Sogolon était au milieu des Sossos tel un lion dans une bergerie ; les Sossos meurtris sous les sabots de son fougueux coursier hurlaient. Quand il se tournait à droite les forgerons de Somaoro tombaient par dizaines, quand il se tournait à gauche son sabre faisait tomber les têtes comme lorsqu'on secoue un arbre aux fruits mûrs. Les cavaliers de Mema faisaient un carnage affreux, les longues lances pénétraient dans les chairs comme un couteau qu'on enfonce dans une papaye³⁷³.

Il s'agit d'imposer Soundjata aux générations à venir comme modèle de courage, d'intrépidité, d'opiniâtreté, et même d'héroïsme, montrant ainsi une fonction didactique de la poésie dans ses rapports avec les mutations sociales. Car il y a dans tout ce parcours une prise de conscience lente et difficile, accomplie par Soundjata et son avant-garde. La bataille de Kirina est l'accomplissement d'un changement de système politique passant d'un régime autocratique à un régime modéré que le poète appelle de tous ses vœux. C'est ainsi que celui-ci influence l'empereur et les guerriers venus de partout pour combattre aux côtés de Soundjata. La victoire de Kirina était déjà programmée par les propos du griot :

*Partout ou passait le fils du buffle, la mort se réjouissait (...)
Soundjata frappait à droite et à gauche ;
les Sossos s'écartaient sur son passage³⁷⁴*

C'est cela la force des maîtres de l'oralité. Le poète du *wiegweu* pourrait rappeler également le chef des griots Tientiguiba Dantè dans *La Geste de Silamakan*³⁷⁵, plus précisément dans *La Prise de Diokolonie*³⁷⁶.

Da Monzon, le roi de Ségou, était dans ses vestibules, où il recevait chaque matin les salutations de ses deux cents onze femmes. Seulement, contrairement à ses habitudes, ce matin-là, il ne vit point Niéba sa favorite. S'inquiétant de l'absence de celle-ci, un tondion décide d'aller lui rendre visite au motif qu'elle serait probablement malade. Dès que celui-ci mit sa tête à la porte de Niéba, un guerrier nommé Silamakan Ardo, qui avait passé la nuit là, lui lance une flèche qui se place au fond de sa culotte. Dans sa fuite, le tondion dépassa même les autres gardes qui, pris de peur se dispersèrent. Un deuxième tondion vient de nouveau se coller à la porte de Niéba pour comprendre ce qui s'y passe. Silamakan Ardo lui rétorque :

³⁷³ *Ibid*, p. 93.

³⁷⁴ *Ibid*, p. 119.

³⁷⁵ ZADI (1981), p. 341.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 340.

« *Entre, tu verras ce qu'il y a ici.*³⁷⁷ » Il prit sa lance et la lança si vigoureusement au tondion qu'elle vint se poser dans le mur : « *Gan !*³⁷⁸ ».

Dans sa fuite le tondion dépassa le roi Da Monzon, appelé aussi roi des eaux. Le roi se mit en colère et décida de laver son honneur. Or Silamakan Ardo est un guerrier redoutable. Le griot, dans un poème remarquable prend la parole pour dissuader Da Monzon dans son élan vindicatif. Le chef des griots lui dit :

*Maître des eaux et des hommes, Maître de la poudre, assieds-toi n'y va pas !
Un homme capable de faire cela
devant notre pays que nous connaissons
Ce ne peut être que Silamakan Ardo
C'est lui qui t'a fait annoncer
Que si grande soit la marmite,
Elle a toujours un couvercle
Il est venu te parler de couvercle, Da Monzon !
N'y va pas
Si tu y vas, il te tuera.
Nul autre que Toi Silamakan Ardo ne peut faire cela
ici à Ségou !
Alors Tienti guiba Dantè s'adressa à ses jeunes griots :
« Faire sortir de la demeure du Maître des eaux, cet homme-là nous seuls le
pouvons. »
Tientiguiba Dantè dit encore :
« Griots, accordez vos ngomi pour faire le domba
Le grand air qu'on appelle le ndondorè »
Ils accordèrent leurs ngomi,
Ils mirent leur ngomi,
Ils mirent leur ngomi sur la poitrine
Ils arrivèrent chez Silamakan Ardo
Il était étendu sur la natte
« Silamakan Ardo, dirent-ils
Depuis que tu es né au Macina
tous les Peuls de ce pays
Sont devenus tes sujets.
Depuis que tu es né, ceux qui naissent au Macina sont à toi
Ardo, si tu nous tues
Qui donc rapportera
les exploits que tu viens d'accomplir à Ségou ?
Toi, Silamakan, tu es comme la forêt
Car l'homme qui fuit se cache dans la forêt.
Mais la forêt ne se cache pas dans l'homme
Ô Silamakan-le-puissant,
Dika ! »
Ils dirent encore : « Depuis que Dieu t'a créé,
Tu n'as jamais eu peur
L'homme qui a peur
C'est un homme qui a une ombre
Mais toi Silamakan Ardo, Dieu ne t'a point donné d'ombre,
comment pourrais-tu avoir peur ?*

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ *Ibid.*

*Silamakan, lève-toi, retourne à tes occupations ! »
Alors Silamakan Ardo
S'adressa aux griots : « Griots, l'éloge que vous venez de faire m'a été agréable,
Soyez-en remerciés,
Vous ne vous êtes pas trompés !
Puisque vous parlez ainsi, je me lève³⁷⁹ .*

En effet, la mort d'un monarque dans ces sociétés traditionnelles peut créer un désordre énorme. Il est du devoir des poète-griots d'empêcher le roi de prendre une décision suicidaire. Da Monzon est peut-être un bon monarque, un bon chef de guerre mais rien ne garantit qu'il soit un vigoureux soldat. Les poète-griots pour éviter un chaos préjudiciable au royaume, supplient Da Monzon de renoncer à cette tentative. Mais ils convainquent également par la beauté de leurs images et la puissance de leur verbe Silamakan Ardo, qui décide de ne pas les tuer, mais surtout de sortir du vestibule de la favorite du roi.

*Ardo, si tu nous tues
Qui donc rapportera les exploits que tu viens d'accomplir à Ségou ?³⁸⁰*

Dans les sociétés traditionnelles africaines les griots sont les dépositaires de l'histoire des peuples parce qu'ils en sont des relais principaux. Silamakan, appartenant à cette société, sait aussi que les griots détiennent tous les secrets des peuples et qu'en les tuant son histoire ne sera pas sue des générations futures. Cela explique qu'il renonce au massacre des griots. Les griots flattent Silamakan en lui promettant gloire et immortalité. Mais cet acte a pour fondement, la stabilité du royaume, car les paroles des griots font barrage aux changements sociaux subversifs qui auraient pu ébranler les assises dudit royaume. C'est donc d'une déstabilisation de l'État que le griot préserve Da Monzon.

Nous pourrions nous référer aussi à la mort de Kwamé Nkrumah, même s'il appartient aux années post indépendantistes. La période située entre la chute de Nkrumah et l'avènement de Rwalins est un moment de stérilité pour le Ghana. Bernard Zadi Zaourou se fait l'écho de ce drame ghanéen dans *Fer de Lance 1* à travers le texte Hymne à Kwamé.

Depuis la mort du président de la république Félix Houphouët-Boigny en 1993, la Côte d'Ivoire a connu des périodes d'instabilités politiques. Ainsi dès septembre 2002, une tentative de coup d'état échoue, des foyers de rébellion affectent le pays. Pour éviter sa

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ Voir l'article intitulé « Côte d'Ivoire : chronologie et repères historiques », paru sur le site <http://www.defense.gouv.fr/operations/autres-operations/operations-achevees/operation-licorne-2002-2015/dossier-de-presentations-de-l-operation-licorne/cote-d-ivoire-chronologie-et-reperes-historiques>

paralysie et une guerre civile, les accords de Marcoussis sont signés le 24 janvier 2003. Dans cette volonté de maintenir la paix dans le pays, l'accord politique de Ouagadougou est signé le 4 mars 2007 entre les opposants, Laurent Gbagbo, président de la république et un des leaders de la rébellion, Soro Guillaume. Les élections présidentielles de 2010 voient deux forces politiques s'affronter et se réclamer victorieuses, celle du FPI de Laurent Gbagbo et celle du RDR d'Alassane Dramane Ouattara et de Soro Guillaume. La France intervient militairement, Laurent Gbagbo est délogé le 11 avril 2011 et aussitôt traduit *manu militari* devant la CPI. Les cas somalien et rwandais peuvent également nous édifier par la nocivité de changements de régimes politiques, qui, hélas ont débouché sur un génocide. Pour la société traditionnelle, la mort est un facteur de déséquilibre et de menace de sécheresse morale et spirituelle envers le pays même, si cela se produit au niveau du microcosme. C'est pour cette raison que les poètes traditionnels n'hésitent pas à recourir à tous les moyens qui sont à leur portée afin de dissuader – comme ce fut le cas de Silamakan Ardo à Ségou - toute tentative pouvant déstabiliser la société.

II-2-4- Le wiegweu, une parole intertextuelle

Nous avons démontré dans les pages précédentes que le wiegweu est un genre qui puise à plusieurs sources de l'oralité. N'hésitant pas à convoquer l'oriki, un genre épidictique, il se déploie également dans des élans épiques et lyriques, toutes choses qui consacrent l'intertextualité de ce genre. Le texte *Pluie diluvienne* de Gbazza est constitué d'une longue plage laudative qui n'est rien d'autre qu'un oriki : l'oriki de Gbazza Madou Dibéro et l'oriki de l'universitaire ivoirien Bernard Zadi Zaourou. Nous y reviendrons dans la suite de notre analyse. En août 1971, Bernard Zadi Zaourou se rend à Klissérayo, le village de Gbazza Madou Dibéro, et rencontre ce dernier en début de soirée dans son champ de riz à quelques kilomètres du village. Il était en compagnie d'Oupoh Oupoh, son parent et collègue. Bernard Zadi Zaourou et Oupoh Oupoh étaient venus rendre une visite de courtoisie au poète cultivateur. Tous trois s'engagèrent dans une discussion libre sans sujets précis. À un moment donné, témoigne Zadi Zaourou, le poète, impromptu, coupa court à l'échange en poussant un long cri – pur cri du caméléon³⁸¹ – *Pluie diluvienne* venait de naître ; selon Dibéro lui-même cet extraordinaire poème lui a été inspiré dans l'instant ; il ne préexistait donc pas à la visite

³⁸¹ *Ibid.*, p. 99.

que les deux universitaires lui avaient rendu. Zadi souligne qu'il ne sait toujours pas jusqu'à ce jour ce qui a inspiré le poète. Il ne peut dire jusqu'à ce jour sur quelle gâchette, au cours de leurs propos, Oupoh ou lui-même ont posé le pied pour mettre le poète en branle et lui arracher ce chef d'œuvre qu'est *Pluie diluvienne*. *Pluie diluvienne*, symbole à fondement métaphorique, célèbre la puissance évocatoire des paroles du maître de l'oralité. Mais ce poème est également un hymne en l'honneur de ses illustres hôtes. En décodant le symbole de la pluie diluvienne, le poète est d'abord *l'hivernage des hivernages, la pluie accoucheuse de détritrus, l'averse arracheuse de détritrus, l'interminable averse qui vous séquestre sous l'abri, que l'averse arracheuse de détritrus vienne dormir sur la nuit*³⁸². Il est également « *le maître de la fine et douce parole jaillie de la bouche*³⁸³ ». L'activité poétique vraie garantit le don de la vérité. La fine et douce parole du poète reflète une parole gracieuse, majestueuse et dépouillée de tout mensonge. Mais l'acquisition du don de vérité passe par l'apprentissage de la connaissance. En d'autres termes, pour Dibéro, la poésie est didactique, car elle s'inscrit dans une visée d'enseignement qui peut être d'ordre moral, philosophique ou scientifique. Et voilà reposé le problème de la responsabilité du poète dans la société. L'artiste doit désaliéner les esprits, il doit agir sur eux exactement à la manière du psychanalyste, du métaphysicien et du philosophe. En créant des espaces nouveaux et en portant l'individu à l'exploration de son moi, il fera découvrir la vérité. Précisément, comme cela se passe dans les univers mythologiques avec Kaïdara et autres Nommo 7° parce que la poésie est éminemment initiatique.

Après la célébration du poète par lui-même, il adresse ses propos dithyrambiques à celui qui l'a sollicité : Bernard Zadi Zaourou. On peut lire à la page 95 :

*Petit-fils de Nado Boté
Nourrisson des nourrissons pour la mère simple soupçon d'enfant
Grossesse de mère – Ô ! Masse chaude et ronde encore indéchiffrable –
Aux cheveux noirs malgré le teint si clair
Lui qui, en compagnie de ceux du lointain-et-souterrain-pays
Gnadou le tortionnaire
Sortit de la cité de ceux du lointain-et-souterrain-pays
Lui qui, les jeunes gens de son âge
Lui, qui les laissa au lieu où se jouent les premiers jeux d'enfant
Lui qui se leva et emprunta du lointain et emprunta du lointain-et-souterrain-pays
L'inextricable et tortueux chemin – la large voie du milieu –
Lui qui se leva et dit qu'il s'en allait au souterrain pays
Lui qui s'en alla de fait au lointain-et-souterrain-pays*

³⁸² *Ibid.*, p. 98.

³⁸³ *Ibid.*

Qui traversa le fleuve Yibo
Qui traversa l'immense océan
Qui s'en alla là-bas à Bôkolo
Qui y apprit la langue Bôkolô [...]
Qui éclipa toutes les mauvaises, petites et ordurières bananes mûres
Aux cheveux si noirs malgré le teint si clair...
*Mari de la femme des femmes...*³⁸⁴

Dans ce passage qui est un oriki, le poète braque ses projecteurs sur les qualités physiques, morales et intellectuelles de Zadi. Il entame l'oriki par le portrait physique de l'intellectuel ivoirien présenté comme un sujet clair de peau. Ce poème célèbre les valeurs intellectuelles et esthétiques de Zadi, comme relatives à la peau claire, apparaissant ici comme un signe de beauté. Le poète paysan le compare à « la banane Conakry³⁸⁵ » qui a un sème commun avec le teint de Zadi. Cet emploi métaphorique donne une valeur méliorative à l'allocutaire de cette performance poétique. Ensuite, le poète fait le lit à la portée lyrique de son texte. Il commence par s'identifier à la pluie diluvienne, cette métaphorisation traverse le texte en diverses fortunes :

Ô Béro, tu es venu dormir sur la nuit
Qui donc a sollicité la pluie diluvienne ?
Qui donc a sollicité la pluie diluvienne ?
*Qui donc a sollicité la pluie diluvienne ?*³⁸⁶

Nous considérons le lyrisme dans son acception la plus large, ainsi qu'elle apparaît dans le Littré : « caractère d'un style élevé, poétique, langage inspiré³⁸⁷ » et dans *Le Petit Robert* : « se dit de la poésie qui exprime des sentiments intimes au moyen de rythmes et d'images propres à communiquer au lecteur l'émotion du poète, et de ce qui appartient à ce genre de poésie³⁸⁸ ». Ces définitions autorisent l'examen de thèmes qui, presque naturellement, privilégient le lyrisme, dans la mesure où dans ces thèmes le lyrisme fonctionne pour son propre compte. Le lyrisme évoque l'émotion, le ressenti du poète, des êtres humains, nous tenterons de voir comment cette dernière, à travers les formes, notamment l'image et le rythme imprime sa marque au texte. La thématique de la mort que l'on retrouve dans le texte *J'ai supplié le mal* confirme bien que nous sommes en présence d'une élégie ailée. Dans une

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 95.

³⁸⁵ La banane Conakry est une variété de banane très fine différente des autres bananes que nous retrouvons sur le marché n'ayant rien de spécial et dont l'aspect est plutôt vulgaire.

³⁸⁶ Voir Annexe, p. 97.

³⁸⁷ *Ibid.*

³⁸⁸ « Lyrique », dans *Le Petit Robert 2012 : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. La poésie lyrique est l'expression de la subjectivité personnelle pour Alain Génétot, « Rhétorique et poésie lyrique. », *Dix-septième siècle* 3/ 2007 (n° 236), p. 521-548.

oraison funèbre, le poète célèbre le défunt Vrii Dôgo Jean. L'accent de Gbazza se fait mélancolique. « *Le trépied de l'âtre n'a donc point pris part au repas ?* » « *C'est donc pour rien qu'il a cuisiné ?* » Ces interrogations toute furieuses d'effusion traduisent les regrets du poète face à la disparition de ce chef de canton, mais également mettent l'accent sur un aspect nostalgique.

« *J'ai supplié le mal Hélas le mal n'a point voulu*³⁸⁹ renvoie au sens de *J'ai supplié la mort. Hélas, la mort n'a point voulu.* Les supplications du poète à travers cette anadiplose déclenchent l'émotion. Dès lors, sa parole se fait lyrique : « *Le fils de notre père [...] s'en est allé.*³⁹⁰ » L'un des moyens par lesquels s'agence le lyrisme chez Gbazza, c'est le rythme, qui, par son caractère litanique et redondant, crée une atmosphère émotionnelle. De ce point de vue, le *wiegweu* « vêtu » de sa nature élégiaque « grince de cris de douleurs » et de bruits divers infiniment réitérés. Gbazza Madou Dibéro développe, à l'intérieur des séquences, des formules qui sont soumises à une forte réitération, comme mises sur orbite, et qui, de cette façon, se propagent dans le texte. Ces formules apparaissent comme un contexte d'expression qui synthétise les émotions ressenties et les cristallise par conséquent. Examinons quelques-unes d'entre elles :

*J'ai supplié le mal
Hélas le mal n'a point voulu
J'ai supplié le mal
Hélas le mal n'a point voulu
J'ai supplié le mal
Hélas le mal n'a point voulu
J'ai supplié le mal
Hélas le mal n'a point voulu
J'ai supplié le mal
Hélas le mal n'a point voulu*³⁹¹

Ou encore :

*C'est moi que l'on supplie les larmes aux yeux
C'est moi que supplient les maîtres de la fine et douce chanson*

Nous notons également cette formule qui est reprise six fois tout comme la précédente.

*Qui donc a dormi sur la nuit
Qui donc a dormi sur la nuit
Qui donc a dormi sur la nuit*

³⁸⁹ Voir Annexe, p. 91.

³⁹⁰ Ibid.

³⁹¹ Ibid.

Qui donc a dormi sur la nuit
Qui donc a dormi sur la nuit
*Qui donc a dormi sur la nuit*³⁹²

On le voit, le lyrisme chez Gbazza n'est pas seulement thématique. Il apparaît sous des formes variées dont nous avons donné quelques aspects qui sont indicateurs de la richesse de la poésie de Gbazza.

Conclusion

Le *wiegweu* est une poésie dont l'expression élégiaque séduit tant par la puissance des images que par le rythme. On a pu constater que cette poésie traditionnelle n'était pas du tout étrangère aux préoccupations de la société qui l'a engendrée. Aussi les changements sociaux ont-ils trouvé un canal pour se dévoiler, même si cela était en filigrane. Les traits des changements sociaux, plutôt saillants, ont laissé poindre une écriture faite de formulismes. Contrairement à la définition aristotélicienne des genres qui procède par définition/ exclusion et où aucun mélange de genre n'est permis, l'intertextualité constitue une des clefs de la richesse et de la profondeur du *wiegweu*. D'ailleurs, comme le soutient André Jacob, ce genre s'oppose à la pensée du « moment analytique³⁹³ » du XIX^e siècle, une pensée clairement mise en lumière par André Jacob. Nous y reviendrons subséquentement (voir chapitre opposition courant formaliste / courant sociologique).

³⁹² *Ibid.*, p. 95.

³⁹³ BARREAU (1974), p. 358.

II-2/ L'ORIKI ET LES TEMPS DE CRISE

II-2-1 Aperçu sommaire du genre

Dans l'introduction à son recueil *Yorouba Poetry*, Beir écrit :

*La plupart des traductions de la littérature africaine sont des recueils de mythes, de légendes, de fables.
Ainsi s'établit parfois une fausse impression sur la littérature africaine : on pensait qu'elle consistait uniquement en fables sur les tortues et les araignées.
Mais en fait il y a dans la vie africaine plus de poésie que de prose³⁹⁴.*

Toute la « praxis » sociale de l'Afrique traditionnelle est inondée de poéticité. Ainsi, des cérémonies religieuses et politiques à des faits divers comme un coucher de soleil ou encore la naissance d'un enfant sont des occasions pour libérer des paroles poétiques. La poésie est omniprésente dans les rites africains³⁹⁵, ce qui donne le sentiment que tous les faits sociaux semblent s'inscrire dans un processus poétique, d'harangues panégyriques. Le terme oriki, associé au mot « itan » comme le rappelle Michèle Coquet, recouvre le sens d'« histoire », un terme issu du verbe « tan » voulant dire « illuminer, discerner »³⁹⁶. Pourrait-on alors considérer l'oriki combiné au terme tan à un genre oral qui illumine la vie de l'individu célébré, la tradition ou l'histoire mise en lumière, et aussi de discerner l'histoire. Chez les Yoroubas, le jour et les circonstances d'une naissance donnent lieu à l'attribution de nom rappelant le parcours et les spécificités de la dite naissance. Ces appellations élogieuses se définissent comme des noms attribués à un individu au vu des gestes qu'il accumule durant sa vie. J. Jahn nous en donne une définition dans son *Manuel de littérature néo-africaine* :

Les oriki sont des phrases qui décrivent les actes et le caractère d'une personne. Ils peuvent être trouvés par des parents ou des voisins, mais ils le sont la plupart du temps par des tambourineurs.

Ils restent attachés au personnage et chacun, dans les environs, les sait par cœur. Un ensemble d'oriki est une poésie d'une construction assez lâche, dont l'objet est une personne déterminée, un prince, une ville ou un dieu³⁹⁷.

³⁹⁴ JAHN (1969), p. 293.

³⁹⁵ COQUET (1996), p. 288.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ *Ibid.*

Nous convenons avec Jahn pour dire que la poésie orikéenne est caractérisée par sa lâcheté car, elle reste avant tout une poésie développée dans un cadre non conventionnel, car toute circonstance pouvant drainer une poésie orikéenne. Il apert de noter que le tambour sert d'accompagnement quand l'occasion s'y prête pour cette forme élogieuse.

Quant à Karin Barber, elle définit la poésie orikienne comme :

Des appellations ou des collections d'épithètes, concises ou élaborées, attribuées à un sujet (dieu, humain, lignage, ville, animal, végétal et autres entités du monde yorouba³⁹⁸).

De ces définitions, nous retiendrons que l'oriki est une poésie panégyrique qui se décline sous des modalités adjectivales. Cette pratique qui consiste à partir des noms à dire et à redire les qualités et le caractère d'une personne donnée est très prisée dans les langues africaines. En effet, nous avons deux versants dans la nominalisation de la poésie orikienne. D'une part, la célébration d'un individu par lui-même et d'autre part des admirateurs qui encensent un tiers de qualificatifs. Parmi ces admirateurs se retrouvent des artistes, des hommes de notoriété publique (patriarches, chefs de lignage, ou autres leaders d'opinion) ainsi que de simples amis et villageois. Au pays okuku (petite ville yorouba), l'oriki est pratiqué soit de façon informelle par des femmes, soit par de véritables professionnels. Les vieilles dames qui déclament les orikis ont une excellente maîtrise de l'histoire de leurs lignages et aussi du parcours des personnalités qui incarnent cette histoire. Quant aux

³⁹⁸ BARBER (1991), p. *Oriki are a genre of Yoruba oral poetry that could be described as attributions or appellations: collections of epithets, pithy or elaborated, which are addressed to a subject. In okoku they are performed mainly by probably the best-known of all forms. They are composed for innumerable subjects of all types, human, animal women. Oriki are a master discourse. In the enormous wealth and ferment of Yoruba oral literature, they are and spiritual; and they are performed in numerous modes or genres. They are compact and evocative, enigmatic and arresting formulations, utterances which are believe to capture the essential qualities of their subjects, and by being uttered, to evoke them. They establish unique identities and at the same time make relationships between beings. They are a central component of almost every significant ceremonial in the life of the compound and town; and are also constantly in the air as greetings, congratulations and jokes. They are deeply cherished by their owners. The most conspicuous of the genres based on oriki are those performed by specialists, like the hunters who perform ijala chants, or professional entertainers like the travelling egungun masqueraders. Both men and women can make a name for themselves as public performers, by going wherever great celebrations are being held – and, nowadays, by appearing on television and making records. There is also however, a less conspicuous but much more pervasive tradition of oriki performance carried on by ordinary women, the wives and daughter of the town's compounds, who learn and perform the oriki relevant to the individuals and groups with which they are associated. This less showy, more anonymous, but often more profound tradition of oriki chants performed by women is the central subject of this book.*

Because oriki are crucial in making the relationships, human and spiritual that constitute the Yoruba world, they reveal connections and hidden faces in society that would not otherwise be accessible. By attending to what people say themselves, through the concentrated and oblique refractions of – oriki and through what they say about oriki – we learn how people constitute their society.

professionnels, ils apparaissent sur scène en diverses circonstances (rassemblement funéraire, fêtes religieuses, festivités de toutes natures) pour chanter l'éloge d'une personnalité. Ainsi, l'un des aspects les plus importants de l'oriki est sa valeur programmatique. L'individu qui se donne des noms ou à qui l'on en donne à l'aube de sa vie veut exprimer une intention, un projet, une ambition ou un avertissement à d'éventuels prédateurs. Dans l'oriki du roi Ikerre, on note : « *aussi petite que soit l'aiguille, la poule ne peut l'avalier*³⁹⁹ ». Les intentions du roi sont à la mesure du statut qu'il s'attribue lui-même. Les mises en garde qu'il formule sont adressées aux ennemis de son royaume, aux souverains voisins ou même à des citoyens de son royaume qui pensent pouvoir se rebeller et le déstabiliser. Dans la même veine, le défi et la provocation sont les maîtres mots de l'oriki de Laurent Gbagbo :

*Suis-je au village ? Inquiétudes !
Suis-je en brousse ? Inquiétudes !*⁴⁰⁰

L'oriki des sans grade, comme Mahi Bataki⁴⁰¹, nous présente une situation initiale d'un créateur conscient d'être insignifiant physiquement et socialement. Et, pour cette raison, son oriki, qui est tout entier son œuvre, est récité par lui-même dans toutes les assemblées. D'ailleurs, il attribue une valeur défensive à son oriki pour décourager les personnes bercées par l'illusion de faire de lui une bouchée dans un affrontement. Le poète s'adresse également à ceux qui veulent l'écartier pour régler les moindres affaires du village ou à ceux qui pensent qu'il n'aurait jamais besoin de lui. Tous ces textes seront revisités dans le chapitre « Des hymnes aux changements sociaux ». L'oriki, ce genre yorouba a fait l'objet de fragments d'études menés par quelques universitaires francophones. Mais la plupart des travaux sont en anglais étant entendu que l'oriki, poésie panégyrique du Nigeria provient d'un État anglophone. Comme l'histoire littéraire se constitue petit à petit, en Côte d'Ivoire, il est difficile de nommer cette poésie de façon unilatérale. Pour désigner la poésie orikienne, le groupe bété utilise le nominal *vah heene*⁴⁰² et plus rarement le « bizi glin⁴⁰³ » ayant la valeur de *vah heene*.

³⁹⁹ Voir Annexe, p. 118.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁰² L'expression employée dans la langue bété « vah heene » signifie « cimié ».

⁴⁰³ La locution bété « bizi glin » recouvre le sens de nom de louange.

II-2-2 Traits formels de l'oriki

L'oriki présente différentes caractéristiques⁴⁰⁴ :

– L'oriki est constamment « ouvert » de sorte que tout maître de la parole peut rajouter des versets nouveaux pour étendre le poème. Si un poète connaît le ou les destinataires d'un oriki, il peut décider de les célébrer en y introduisant des versets laudatifs. Ainsi dans l'oriki de Laurent Gbagbo, un notable de Soubré a rajouté ce vers en 2008 « *Gbagbo o sè gbi gla*⁴⁰⁵ » qui signifie « Gbagbo qui neutralisa la panthère, ou « Gbagbo qui mit fin à la force surnaturelle de la panthère ».

– Tout oriki crée une relation dialectique entre le déclamateur de et le bénéficiaire de la performance linguistique et poétique dont il est question.

– L'oriki se caractérise, entre autres éléments, par la commutabilité des versets. Ceux-ci sont interchangeables, par conséquent, mobiles, ce qui n'est possible dans aucune autre poésie, où le moindre déplacement d'un vers désorganiserait tout le poème. Le verset orikien a ceci de particulier qu'il se suffit à lui-même et peut de ce fait être proféré seul sans que lui soit nécessairement adjointe une partie ou tous les versets de l'ensemble de l'oriki. Cette absence de rigidité fait que Zadi Zaourou le qualifie de poésie *liquide* l'opposant ainsi aux autres poésies qui seraient des poésies à carcans. Nous la nommerons plutôt « poésie source » : puisque l'oriki semble provenir d'une source intarissable, une poésie sans arrêt. On peut la déclamer à l'infini.

– L'autonomie des versets est aussi une de ses caractéristiques majeures. Tout comme le courant formaliste prône l'autonomie du texte littéraire, l'oriki prône l'autonomie du verset qui fonctionne comme une génération spontanée, ne se rattachant à aucune source, et fonctionnant par lui-même et pour lui-même.

– Le verset orikien fonctionne comme un atome qui peut rentrer en combinaison avec n'importe quel élément d'un texte poétique. Nous parlons de la mobilité dudit verset qui voyage dans l'espace au nom de son ultra légèreté et de sa fluidité. Ce verset rebelle fait

⁴⁰⁴ L'entretien de Mahi Bataki accordé à Josette Bondio dans la thèse de Bernard Zadi Zaourou et les travaux de BARBER (1991), *I could speak until Tomorrow*.

⁴⁰⁵ Voir Annexe, p. 115.

intrusion dans toutes les sphères poétiques sans qu'on lui demande un visa préalable. Cette autonomie du verset se voit bien dans tous les orikis que nous avons convoqués.

– Chaque verset est un poème ouvert susceptible d'agglutiner d'autres versets autonomes et libres pour aboutir à une nouvelle unité plus vaste, plus dense et plus expressive. C'est pour cette raison qu'aucune contrainte d'achever la déclamation du poème ne s'impose. En effet, à l'instar du proverbe dont Senghor dit qu'il est en lui-même un poème entier, le poète utilisera des versets qui lui permettront d'éclairer le contexte d'énonciation, faisant de ce fait l'économie des autres versets dont il pourrait se servir ultérieurement.

– L'oriki est une poésie orale, mais aussi une poésie improvisée. Elle ne pouvait se défaire des éléments mnémotechniques qui la fondent. Pour ne pas oublier la suite du texte déclamé, une astuce consistait à répéter sous forme de refrains certaines formules afin de pallier le vide de la mémoire. Dans la plage orikienne de *Pluie diluvienne*, on peut lire :

*Aux cheveux noirs malgré le teint si clair*⁴⁰⁶

Cette formule revient plusieurs fois dans le texte.

– Là où se trouvent réunies les meilleures conditions de réception de l'oriki, c'est lorsque, dans une assemblée donnée, le joueur du cor parleur après avoir flatté l'orgueil de maints dignitaires du groupe social (lignages, tribus...) s'adresse particulièrement, les yeux dans les yeux, à un poète orikien membre de l'assemblée. Celui-ci le célèbre en déclinant certains des versets extraits de son oriki personnel. Fou d'orgueil et gonflé à bloc, le poète surgit alors et, face aux maîtres de la parole que sont les grands du lignage ou de la tribu, déclame lui-même son propre oriki d'une voix pure et forte avec une diction sans ratures comme s'il voulait que, dominé, le cor n'eût plus de voix pour le narguer, pour le défier. C'est ici le lieu de rappeler que le cor est un instrument parleur dont la vocation est d'exciter les guerriers au combat.

– L'oriki porte en puissance une dimension symbolique qui en constitue la substantifique moelle. Cet état de fait rend le sens énigmatique.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 93.

– L’oriki, à l’instar du didiga, privilégie le défi parce que l’un et l’autre sont provocateurs par essence et ont pour vocation d’inviter à l’affrontement.

– Des formules du terroir sont présentes dans tout oriki. Aussi pouvons-nous retrouver d’un oriki à l’autre certaines expressions du monde traditionnel. C’est le cas de l’oriki de Laurent Gbagbo, qui comporte des formules similaires à celles de l’oriki de Mahi Bataki. Illustrons notre affirmation en citant quelques formules qui se retrouvent intégralement chez ces deux auteurs :

Qui appelle paille de riz les grosses querelles » ou encore « vieux sentier qu’on déserte et qu’on emprunte à nouveau ⁴⁰⁷.

Ces faits seront revisités dans l’analyse du chapitre « Des hymnes aux changements sociaux ».

– L’oriki sert d’enjoliveur. Il est aux diverses poésies ce que serait à un bijou, le point de diamant dont on le sertit pour en accroître la valeur. C’est à dessein qu’il est convoqué dans les hymnes, dans les autocélébrations dont se servent les épopées et certaines élégies. C’est le lieu pour nous de faire une mise au point. Alain Ricard, dans une introduction au texte de Karin Barber soutenait que l’oriki n’est pas un genre en ce sens que :

Les unités d’éloge se retrouvent dans divers autres types de poésies définies par des modes de diction ou d’incantation : mode des revenants, des chasseurs, des épouses⁴⁰⁸.

Le caractère de dépendance et d’inclusion sur lequel se fonde Alain Ricard pour décréter que l’oriki n’est pas un genre est une thèse que nous rejetons, car nous soutenons contrairement à lui que le principe d’inclusion ne décide pas du statut générique de l’oriki. Ce qui fonde le genre, ce sont ces modes de réalisation formels. Or, à ce niveau, nous avons suffisamment de caractéristiques fondatrices du genre oriki.

II-2-3 Rôle et place de l’oriki en période de crise

L’oriki défini comme une poésie apologétique est un poème qui porte sur les appellations. Selon Alain Ricard, elle apparaît comme un anneau d’attributs et de désignations

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 114-115.

⁴⁰⁸ BARBER (1991), p. 56.

qui forment des groupes d'éloges⁴⁰⁹. L'oriki est une poésie élogieuse, comme nous le définissons plus haut, reposant sur la grandeur des actes posés ou à accomplir par les sujets célébrés. On relève des versets d'oriki dans l'épopée, l'élégie et certaines poésies d'éloges, ce qui montre la prégnance et la portée de la poésie orikienne. Alors qu'Alain Ricard soutient que l'oriki n'est pas un genre, car on voit, dans certains genres de poésies spécifiés par des formes/modalités incantatoires et déclamatifs, des ensembles de louanges⁴¹⁰, nous, nous affirmons que ce sont les autres genres poétiques qui ont recours à l'oriki pour se renforcer, éclore et rayonner. En analysant l'œuvre de Karin Barber, Alain Ricard relève que l'oriki s'appréhenderait seulement « par son fonctionnement social dans son contexte⁴¹¹ ». Serait-ce uniquement circonscrit dans la cité de Yoruba d'Oluku dans la mesure où l'œuvre de Barber traite de l'oriki usité dans cet espace géographique ou s'étendrait-il aux espaces sociaux africains avec des caractéristiques variant selon le pays et les contextes ? À bien réfléchir, l'oriki ne serait-il pas en fin de compte la béquille de l'élégie et de l'épopée ? L'oriki serait-il un genre d'exaltation sexué en se fondant sur la thèse d'Alain Ricard selon laquelle cette poésie d'éloges est un artifice par lequel les femmes s'expriment habituellement⁴¹² alors qu'il est, selon nous, un art des deux sexes. Comme Alain Ricard, nous soutenons que l'oriki reste le lieu d'expression d'une multiplicité de sermons des personnes sociales, pouvant présenter la forme d'un débat ou de simples éloges sans nul besoin de recourir à la controverse⁴¹³. Dans la question qui nous occupe, l'oriki s'invite dans l'analyse des changements sociaux en raison de sa filiation laudative. Pendant la période de guerre civile qui ravagea le pays yorouba au XIX^e siècle, l'oriki a été sollicité pour promouvoir des hommes nouveaux pouvant faire face à l'adversité de la guerre. Le « *self aggrandizement*⁴¹⁴ » joua un rôle capital pour exalter la valeur des « big men » afin de les amener à la victoire. Au-delà de la fonction galvanisatrice de l'oriki, le combat du créateur est dévoilé, étant entendu que ce genre rend compte des actes posés, du caractère mais aussi du rêve caressé par le bénéficiaire de la performance poétique. Cette poésie-portrait n'est pas séparable des grands mouvements sociaux en cours et à venir quand il s'agit de l'oriki d'un homme politique. Celui-ci se détermine en faveur des

⁴⁰⁹ RICARD (s. d.), p. 1.

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ Nous empruntons l'expression « *self aggrandizement* » à Karin Barber dans « the oriki of big men ».

changements sociaux, qu'il appelle de tous ses vœux et qu'il accompagne, ou bien il entrave de toutes ses forces les changements sociaux, qui ne lui agrément point. Examinons à la lumière des textes, comment l'oriki peut-il être porteur des changements sociaux ?

Il est donc particulièrement important que Karin Barber souligne la fonction sociale de l'oriki qui consiste en la prise en compte de la crise, en ayant pleinement conscience. Cette prise en compte permettra de la combattre, de détecter les hommes de carrure exceptionnelle, définir leur profil, leur affecter des noms programmatiques afin qu'ils jugulent la crise et ramènent la paix. Nous voyons ici le poète jouer un rôle à l'inverse de celui que joua Balla Fasséké à la veillée d'armes de la bataille de Kirina. Bien que l'on associe souvent au poète l'image ou les qualificatifs de contemplatif et de rêveur, il peut jouer le rôle du pacificateur, de celui qui reste debout dans le brasier et résiste face à la tempête, brûle et souffre en son être intime du même feu que son peuple. Le poète devient celui qui, par ses mots, peut commander à la crise d'arrêter ses ravages comme Jésus réduisit au silence la mer et le vent en leur ordonnant de cesser leur agitation⁴¹⁵. Le poète intervient donc dans les changements sociaux.

II-3/ Des hymnes aux changements sociaux: le verset orikien, un poème

Trois textes servent de limon à notre analyse : ce sont l'oriki sur le roi Ikerré, *Séplou* de Laurent Gbagbo, *Petit Homme de Kliyiri* de Mahi Bataki. Ils sont tous issus du terroir africain et ont été écrits en langues africaines et traduits par les spécialistes de l'oralité. Ce sont donc d'authentiques textes de la tradition orale, avec l'esthétique de l'oralité qui les fonde. Nous essaierons d'analyser les rapprochements qui peuvent s'opérer entre ces différents textes et surtout de voir comment la question des changements sociaux constitue un des épicentres.

II-3-1- L'oriki d'ikerre

Des trois orikis se dégage le portrait politique de trois agents sociaux qu'ils couronnent. Le roi Ikerre est présenté sous une macro-image symbolique construite par dérivation, c'est-à-dire déductive. En clair, nous relevons que, sous une forme proverbiale (affirmation catégorique d'une vérité qui se proclame générale et universelle), nous sommes amenés à repérer une double métaphore qui consacre des rapports antithétiques et donc contradictoires

⁴¹⁵ Mc 4, 35-41.

entre deux termes, l'un jouant le rôle de réalité-repère, l'autre jouant celui d'un mot-image négateur de la première réalité et avec une absence remarquée d'un verbe copule ou de son équivalent. Vérifions cette approche théorique par le texte pour mieux le décoder. Nous analyserons l'exemple du verset 1 pour transférer les résultats de cette analyse sur les autres versets. Dans ce verset 1 « *Aussi petite soit l'aiguille, la poule ne peut l'avalier*⁴¹⁶ », toujours par dérivation et par déduction, nous pouvons écrire : « *Ikerre est l'aiguille minuscule*⁴¹⁷ (métaphore I) ; ses ennemis sont la grosse poule vorace (métaphore II). On le voit, ces deux métaphores induites, une fois développées, adoptent structurellement la forme la plus classique possible : terme repère + verbe copule + mot image.

Ce qui caractérise la première métaphore, c'est que la réalité première (l'aiguille) paraît insignifiante et donc vulnérable aux yeux de la réalité seconde (la poule), qui est une prédatrice de nature. Dans le rapport théoriquement conflictuel entre ces deux réalités, la poule vorace devrait faire de l'aiguille une bouchée. Or il ne peut en être ainsi, l'aiguille une fois avalée pouvant être un facteur de strangulation et donc de mort pour la volaille. Cela, la poule le sait par instinct. Nous sommes donc devant une impossibilité absolue. De cette analyse, il ressort que le roi Ikerre, comme l'aiguille à laquelle il est identifié, est invulnérable, et cela quelles que soient les dimensions, les capacités et la rage de vaincre de ses ennemis. Ils sont tous, à des degrés divers, des candidats-prédateurs de son royaume. C'est exactement sur ce même modèle que sont construits le verset 2 et même à quelques nuances près les versets 3, 4, 5. Le verset 6 fera l'objet d'un examen séparé. Sur la base des résultats de l'analyse du verset 1, nous pouvons affirmer que :

Dans le verset 2, *Heureux, sautille le crapaud venimeux sous le nez du cuisinier*⁴¹⁸, le roi Ikerre est également invulnérable⁴¹⁹. Et le cuisinier, malheureusement impuissant. En effet, le crapaud venimeux est aussi mortel que l'aiguille avalée. Or Ikerre est tout à la fois l'aiguille et le crapaud venimeux tandis que ses ennemis sont la poule vorace et le cuisinier. Dans le cas des versets 3 et 4, tout comme dans celui des versets 1 et 2, nous sommes également devant une impossibilité absolue puisque, d'un point de vue quantitatif, l'on ne peut forger une pioche à partir de la fonte de deux cents aiguilles d'acier. « *Deux cent*

⁴¹⁶ Voir Annexe, p. 129.

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ *Ibid.*

*aiguilles ne font pas une pioche*⁴²⁰. » Quant au vers « *Deux cent étoiles ne font pas une lune*⁴²¹. », on en induit que, même, dans la logique de l'astrophysique, aucune étoile n'est convertible en une parcelle de lune, pas plus que deux cents étoiles ni même mille ne sont convertibles en une lune ou parcelle de lune. Il en va ainsi parce que les réalités considérées ne sont pas de la même nature. Et les lois de l'univers ne les rendent nullement convertibles. Ikerre est Ikerre. Il est la pioche et l'étoile, alors que ses ennemis sont les centaines ou les milliers d'aiguilles ; il est la lune et ses ennemis les milliards d'étoiles ; mais tous les prédateurs de son royaume qui sont à l'affût ne peuvent pas le déstabiliser, parce que cela est écrit et quels que soient les efforts qu'ils déploieront pour accéder au statut qui est le sien.

Il est bien évident que, dans le cas « *des cheveux d'un albinos qui ne se laissent pas teindre*⁴²² », nous sommes non seulement en présence d'une métaphore déductive et par dérivation, mais aussi, et pour les mêmes raisons que précédemment, devant une impossibilité absolue. La nature de l'albinos est telle que ses cheveux ne peuvent être noirs. Ikerre est, par le principe de la métaphorisation induite, identifié aux cheveux de l'albinos, son royaume l'est aussi, car, contextuellement, d'un verset à l'autre, c'est à son royaume qu'Ikerre fait allusion. Il s'identifie chaque fois dans ses rapports métaphoriques avec les êtres, les phénomènes et les choses. Ikerre devient le symbole vivant de l'invulnérabilité, donc de l'invincibilité, de l'inimitable spécificité aussi. Personne ne peut déstabiliser le royaume d'Ikerre, dit le verset 5, parce que personne ne peut avoir accès au secret de son règne, de son rayonnement et de ses triomphes.

Sauf contingence, suggère le verset 6, « *un bon cavalier ne tombe pas de cheval*⁴²³ ». Il faut entendre par là qu'un bon roi ne se laisse pas détrôner. Évidemment, c'est Ikerre qui est par dérivation métaphorique déductive, le bon cavalier sur lequel toute attaque échouera. Fait remarquable ici, ce verset 6 est presque un proverbe ; ce qui signifie que le roi Ikerre, en se glissant dans le moule de cette vérité absolue, tient pour sûre la pérennité de son règne et le caractère inamovible de son trône.

⁴²⁰ Voir Annexe, p. 129.

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ *Ibid.*

Au total, Ikerre, par cet oriki, disqualifie tous ses ennemis d'hier, d'aujourd'hui et de demain, car il s'inscrit dans l'infini des temps historiques, là est sa manière à lui d'exprimer son immortalité.

L'oriki d'Ikerre se compose de plages laudatives et proverbiales exprimant ainsi la supériorité de ce chef nigérian d'Ekiti.

Ce texte poétique culturellement et socialement ancré est également l'expression de la conception du pouvoir, qui, dans la cosmogonie africaine, ne se partage pas. Le pouvoir ne se conjugue pas au passé, le pouvoir est et demeure.

On comprend dès lors que la liberté d'expression, le pluralisme et l'alternance politique soient encore un leurre pour les nouveaux chefs du continent africain.

II-3-2- Mise en regard de la crise ivoirienne et de l'oriki de Laurent Gbagbo: séplou

II-3-2-1-Séplou : un personnage tragique

Cet oriki de Laurent Gbagbo laisse transparaître le caractère du destinataire, présenté ici comme un personnage tragique sur qui pèse une fatalité. Il serait, selon notre analyse, né pour avoir une existence brève tout comme le bouc, animal de sacrifice dans la culture des peuples Krou/Kru, originaires du Libéria⁴²⁴. Nous citerons ici les extraits de Séplou mentionnés en italique, ceux-ci sont intégralement repris dans l'annexe. « *Bouc non venu pour durer* » signifie bouc non venu pour vivre longtemps. Chez les Bétés, le bouc est un animal immolé à chaque rituel pour nourrir de son sang et de sa chair les diverses cérémonies. Le statut sacrificiel de cet animal a donné lieu, selon un adage, à un dialogue entre le bouc et les

⁴²⁴ AKINDÈS (2004), p. 14. La Côte d'Ivoire se compose de quatre groupes ethniques, les Krou /Kru, les Mandé, les Gour et les Akan. En ce qui concerne les Kru, ils vivent au sud-ouest et centre-ouest de la Côte d'Ivoire. Ils parlent des dialectes appelés bakwé, bété, dida, gagou, godié, guéré, kouzié, kroumen, neyo, niaboua, wini, wobé. Les Mandé, originaires du Libéria, du Mali et de la Guinée sont à l'ouest et nord-ouest de la Côte d'Ivoire et parlent le gouro, koyata, mahou, malinké, mangoro, nomou, toura, wan, yacouba ou dan. Le groupe gour, issu de la Haute-Volta (Burkina Fasso), que l'on trouve dans le nord parle les idiomes suivants : le birifor, le camara, le degha, le djafolo, le djimini, le djamala, le gbin, le koulango, le lobi, le lohon, le lohron, le tagbana ou tagouana, le ténéwéré, le tiembara, le nafara, le niarafolo, le samassogo, le sénoufo. Quant aux Akan, originaires du Ghana, situés au sud, au centre et à l'est de la Côte d'Ivoire, ils s'expriment dans les langues comme l'abbey, l'abidji, l'abron, l'abouré, l'éga, l'agni, l'ahizi, l'adjoukrou, l'alladian, l'appollo ou le n'Zima, l'attié, l'avikam, l'ayahou, l'ébrié, l'éhotilé, l'elomouin, l'essouma, le baoulé, le brignan, le gwa, le m'batto, le yowrè.

hommes. « Celui-ci demanda aux hommes face à la maltraitance dont il est l'objet "que feriez-vous si je n'existais pas" et les hommes de répondre "comme tu existes, eh bien, tu devras nourrir de ton sang nos rituels"⁴²⁵ ». En faisant ressortir les traits constitutifs de cet animal, l'on perçoit qu'il est avant tout un animal qui sent mauvais. Le bouc est sacrifié en guise d'expiation des fautes du peuple hébreu (cf. azazel dans la Bible en Lévitique 16, 7-10.15.21.26). Selon René Girard, le mécanisme de « bouc émissaire » dériverait systématiquement des religions mythico-rituels parce qu'il existerait un lien ténu entre les légendes et les rituels⁴²⁶. Cette pratique biblique correspondrait au rite sacrificiel du bouc en vue de l'expiation des fautes du peuple hébreu contrairement au rite de Banebdjed qui, lui, consacre, entre autres le dieu ovin comme le dieu de la fertilité et de l'agriculture⁴²⁷. La différence notable existant entre les deux cultes réside dans le rite sexuel. En effet, le culte du Banebdjed sacre l'union sexuelle entre des boucs et des femmes⁴²⁸. Un tel acte est désigné « tēbēl⁴²⁹ » par les Hébreux (les Hébreux que Léonie Monginou situe au temps de la « patriarchie », une période qui situe Abraham le Mésopotamien⁴³⁰ », au XVIII^e siècle avant Jésus Christ, identifié comme l'ancêtre des Hébreux⁴³¹. Le verbe hébreu employé dans ce texte biblique n'est utilisé que pour désigner l'acte sexuel entre l'être et l'animal (*rābā* ' au temps qal⁴³²), un acte jugé impur aussi bien pour l'individu, que pour la famille. Pourtant, cet acte bestial n'est pas clairement mentionné dans le verset 23 comme un acte « *tō'ēbā*⁴³³ », une abomination clairement évoquée au verset 22. Toutefois, aux versets 27-30 l'acte bestial mentionné au verset 23 est englobé dans le qualificatif final qui clôt le texte avec le châtement de mort infligé à tout contrevenant, le « retranchement⁴³⁴ ». L'acte abominable est jugé chez

⁴²⁵ Cet adage fait partie intégrante de la culture populaire ivoirienne.

⁴²⁶ GIRARD (1982), p. 84.

⁴²⁷ BLOUIN (2009), p. 299.

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ Dictionnaire d'hébreu et d'araméen bibliques (2004), p. 402.

⁴³⁰ MONGINOU (2015), p. 287, 525.

⁴³¹ Cette période s'étend jusqu'à la fin de la période de judicature, dite anté-royauté, que l'on date au XI^e siècle avant J.-C. On passerait de la peuplade désignée « hébreu » à celle désignée « israélite » de la patriarchie au règne marqué par trois souverains, Saül, David, Salomon s'étendant du XI^e siècle au IX^e siècle avant J.-C) mentionnés dans la Torah (cf. Lv 18, 23-24).

⁴³² *Ibid.*, p. 345. Le verbe hébreu consonantique, composé d'une racine trilitère, 3 consonnes rb', à savoir le resh transcrit en r, le beth transcrit en b, le ayin transcrit en '. La règle consiste pour ce type de verbe à relier les deux premières consonnes par la voyelle a comme mère de lecture.

⁴³³ *Ibid.*, p. 403. Le mot recouvre le sens d'abomination, de chose scandaleuse, répugnante. Voir aussi BDB (2006), p. 1072. Cf. thèse de Monginou (2015), p. 437.

⁴³⁴ MONGINOU (2015), p. 280. Le verbe hébreu *krt* est lu avec la voyelle « a », mère de lecture. Le verbe *kārat* est conjugué au nifal.

les Hébreux comme la faute la plus grave qui entraîne le retranchement, la mort du ou de la coupable. Les avatars de ce dieu ménésois tantôt associé au bouc ou au bélier⁴³⁵ mettent en lumière des caractéristiques liées non seulement à la fécondité, à la sexualité, mais également à la virilité et à la luxure. Or l'identification ou l'association de Gbagbo au bouc contraste avec ces deux pratiques culturelles. Cette identification de Laurent Gbagbo participe à un autre registre symbolique qui procède sans doute de la mythologie ivoirienne. Par cette identification métaphorique au bouc, Laurent Gbagbo exhume ses convictions et ses pulsions qui ont un étroit lien avec le combat politique qu'il mène contre ceux qu'il nomme les prédateurs de la Côte d'Ivoire et de l'Afrique. Il est bien de souligner que ce texte est construit sur une prédominance d'un vocabulaire animalier (bouc, boa, panthère, écureuil, singe, zidogoplou, bélier...) auquel s'allie un vocabulaire humain. En tout état de cause les animaux choisis ont tous des traits sémiques qui rendent compte du caractère voulu par les auteurs. Laurent Gbagbo, continuant sa projection symbolique, convoque cette fois-ci le Boa : « *Boa mâle volontaire de la mort* ». Le serpent boa, dit-on, est en connexion mystique avec ses œufs quel que soit l'endroit où il se trouve. Si bien que, dès qu'on touche à ses œufs, il y a une force qui sort de lui et le pousse à protéger ceux-ci en se constituant volontaire de la mort. Le boa est le symbole du bon chef et du don de soi, de celui qui protège les siens. Par cette métaphore, Laurent Gbagbo semble exprimer ainsi son attachement au peuple ivoirien – symbolisé ici par les œufs – comme un père le ferait pour ses enfants. On pourrait retrouver les traces de ce vers dans la lutte politique de celui qui se considère comme un patriote africain, et qui, pour cette raison, dit n'avoir pas hésité à rentrer en Côte d'Ivoire alors que son pays était attaqué par une rébellion armée en 2002. Il déclarait : « *Je rentre pour prendre la tête de mes légions* », alors qu'une offre de sécurité, faite par Jacques Chirac, lui proposait l'asile en France. Il décide de rentrer en Côte d'Ivoire avec une incertitude sur son avenir politique, son avenir social et même physique. Son ministre de l'intérieur Boga Doudou et certains généraux de son armée avaient déjà été abattus. Pendant la crise ivoirienne de 2011, il s'entête encore pour défendre ce qu'il appelle la souveraineté de la Côte d'Ivoire au péril de sa propre vie. Au vers 2, on peut lire : « *volontaire de la mort*⁴³⁶ ». Devant la puissance combinée d'Alassane Dramane Ouattara, de la CEDEAO, de l'Union africaine, de la France, de l'Union européenne et même de l'ONU, selon nous, le « *non volontaire de la mort* » aurait

⁴³⁵ BLOUIN (2009), p. 299-301.

⁴³⁶ Voir Annexe, p. 115.

par sagesse, donné sa reddition. Que penser de ces interventions africaines et internationales ? Gilles Cottereau qualifie les interventions de l'Union africaine, de la CEDEAO et des organisations internationales d'intrusion, précisant par son expression « allée trop loin⁴³⁷ » que leur intrusion aurait outrepassé leurs prérogatives⁴³⁸. Quant à nous, nous relevons que cette intrusion et interventions constitueraient une violation des droits de la nation ivoirienne, nonobstant le droit international des Nations Unies⁴³⁹ et les arguties de ces organisations pour justifier leurs interventions et s'immiscer par conséquent dans la politique des nations, notamment africaines. Mais Laurent Gbagbo avait une question sur ses lèvres : qui a gagné les élections ? Le problème de la non transparence du scrutin dans le nord de la Côte d'Ivoire intéressait-il véritablement la CEDEAO et l'ONU ? Le camp d'Alassane Dramane Ouattara parlait aussi de tricherie dans certaines contrées. Quels objectifs poursuivaient ces organisations ? Quant à la CEI, elle avait déjà proclamé Alassane Dramane Ouattara vainqueur des élections, résultat validé par les États Unis, L'ONU et la France⁴⁴⁰. Gilles Cottereau semble reprendre à son compte la victoire d'Alassane⁴⁴¹. La prise de position de ces états et celle des organisations africaines et internationales marquent la fin du règne de Laurent Gbagbo. Dès lors celui-ci devait se soumettre à ce verdict, quitter le pouvoir et répondre de ses actes devant la CPI. Quant au camp vainqueur, il ne répond encore à ce jour d'aucun grief devant ladite cour. Faut-il évoquer ici de l'exercice de la justice des vainqueurs ? Chaque parti au conflit devait rendre compte et non un seul de sorte qu'aucun ne reste impuni.

L'entêtement de Laurent Gbagbo de vouloir conserver le pouvoir qui a suivi la proclamation des résultats montre bien que l'auteur de l'oriki est un personnage tragique comme le soutient Zadi Zaourou. Il ne maîtrise plus son destin, sa vie semble dominée par des forces transcendantes qui le tiennent comme Œdipe qui tue son père et épouse sa mère. En exécutant son père, toute la raison d'Œdipe était inhibée par l'appel irrésistible de son destin. Nous pourrions établir ce même parallèle avec le parcours de Laurent Gbagbo qui semble attirer par sa destinée sacrificielle. Ce « passionné »⁴⁴² de la politique, du pouvoir, du

⁴³⁷ COTTEREAU (2011), p. 24.

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 40-41.

⁴⁴⁰ COTTEREAU (2011), p. 40.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 38-40.

⁴⁴² C'est ainsi que le nomment ses partisans.

peuple et de la foule ne pouvait plus faire appel à sa raison cartésienne, mais à sa sensibilité éthique et politique. Si la volonté à conserver sa vie indemne pendant la crise post-électorale n'a plus sa place dans le mouvement de son être profond, la détermination de ce personnage tragique est traduite entre autre au verset 16 « *Doubé singe au tympan émoussé*⁴⁴³ ». Cette oreille usée du singe l'empêche de percevoir les sons, il traîne une surdité qui justifie son entêtement. Mais on peut y voir également une surdité voulue. Dans les régions forestières de la Côte d'Ivoire, où l'on rencontre très souvent cette espèce de singe, un sème constitutif semble le caractériser. Le singe rouge est un animal courageux et intrépide qui ne recule devant aucun obstacle. Ce caractère suicidaire du destinataire explique la joie qui l'anime quand il s'offre à ses bourreaux :

*vieux rondin, refuge de la panthère
qu'on ne heurte jamais par temps de grand soleil
Si tu me heurtes par temps de grand soleil je dis
Waa ! Me voici !*⁴⁴⁴

Quand il fait très chaud dans les régions forestières, les panthères se réfugient dans le rondin. La panthère est appelée chez les Bétés Madi-le-colérique. En se cachant dans les rondins, non seulement celle-ci se protège contre les rayons solaires, mais elle se tient en embuscade afin d'éviter de rencontrer des fauves qui peuvent être de véritables prédateurs. La sagesse recommande que la présence dans ce lieu de sécurité qu'est le rondin soit la plus longue possible. Mais, comme pour donner tout le sens à la dimension tragique de Gbagbo que nous évoquions plus haut, celui-ci sort de sa cachette et vient s'offrir en holocauste : « *Waa ! Me voici.* ». En effet, au plus fort de la crise ivoirienne, les adversaires de Laurent Gbagbo se posaient des questions sur l'endroit où il pouvait bien se cacher. Contre toute attente, Laurent Gbagbo se fait filmer par les chaînes de télévision ivoirienne au palais présidentielle et se montrant à la face du monde qu'il est bel et bien en Côte d'Ivoire. Ce verset apparaîtrait comme un acte de bravoure et d'héroïsme, mais, à y regarder de près, quand on le met en rapport avec la crise ivoirienne, on est loin de la réalité pour trois raisons.

La première tient au fait que, si la panthère est un prédateur toujours vainqueur de ceux qui l'agressent ou de ceux qui la dérangent, il aurait fallu que Laurent Gbagbo dans la réalité ivoirienne disposât d'une puissance de frappe au moins égale à celle du chef d'État d'une

⁴⁴³ Voir Annexe, p.128.

⁴⁴⁴ *Ibid.*

puissance du monde actuel (France, États-Unis, Grande-Bretagne). Dans la réalité ivoirienne, c'était même tout le contraire puisque l'entrée de la France déséquilibra gravement les rapports de force en faveur de celle-ci. Dès lors, le surgissement de la panthère dérangée par temps de soleil et son cri de défiance «*waa me voici*⁴⁴⁵ », qui correspondrait dans la réalité au bunker dans lequel Gbagbo s'était réfugié et qui a été révélé à tous ses ennemis par la télévision ivoirienne sont dans ce cas d'espèce non pas un acte de bravoure, mais un acte d'une extrême imprudence. L'identité qu'établit la métaphore Gbagbo = panthère semble contredite par la suite des événements. En fin de compte, ce chef apparaît comme un héros *aux jambes infirmes*.

La deuxième raison est culturelle. Gbagbo est un Bété⁴⁴⁶. Les Bétés ont la réputation d'être un peuple guerrier. Or, dans la culture de ce peuple, il est clairement enseigné ce qui suit aux soldats qui défendent la cité :

*Face à l'ennemi – et surtout quand l'ennemi est puissant – avance doucement, pas à pas, entre en embuscade si besoin est, car tout héros entre toujours en embuscade*⁴⁴⁷.

En clair, chez les Bétés, qui sont pourtant des guerriers de renommée, la panthère, dans sa souche de bois évidé que l'on dérange par temps de soleil, ne doit pas surgir imprudemment et s'écrier « *waa me voici* ». Le mot *wa* qui commence l'expression, est une onomatopée rendant le bruit de la tombée d'une pluie drue *Waa me voici* signifie « je suis à votre portée, totalement, entièrement, dans toutes mes proportions ». Cette interjection « *waa me voici* » traduit la banalité avec laquelle Laurent Gbagbo s'approprierait les événements, mais surtout cet étrange enthousiasme qui accompagne son désir de se livrer.

Les puissances occidentales⁴⁴⁸, par la voix de Nicolas Sarkozy, président de la France, lui font injonction de quitter le pouvoir en quarante-huit heures. Gbagbo se livre tout entier en faisant taire sa raison, qui aurait même pu et dû l'empêcher de faire le choix d'une résistance

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ Bété est une ethnie issue du groupe Kru de Côte d'Ivoire.

⁴⁴⁷ « Ma ka né gnou dideme ô pla », cette expression provient de la culture militaire Bété qui enseigne que le héros doit toujours se mettre en embuscade.

⁴⁴⁸ Selon le Pr Cottreau, la crise ivoirienne a engendré plus d'une quarantaine de résolutions, ratifié par deux accords dont celui de Pretoria et de Ouagadougou. Cette période de l'histoire ivoirienne fit le lit à des violences accouplées par de nombreux crimes. Les résultats des élections déclaraient le président Gbagbo vainqueur par le Conseil constitutionnel ivoirien et la CEI déclarait le président Ouattara vainqueur également. Les résultats de la CEI certifiés par les nations unies, sont contestés par le président Gbagbo, leader au pouvoir. Il sera arrêté et jugé par la cour pénale internationale en 2011.

suicidaire. Cet enseignement bété que nous venons d'invoquer serait un désaveu du verset 6 « *Si tu me heurtes par temps de grand soleil je dis Waa ! Me voici*⁴⁴⁹ » de l'oriki de Séplou et, par la même occasion, de l'attitude de ce chef face à l'intervention française.

La troisième raison est qu'historiquement il n'est pas dit que les héros se livrent d'eux-mêmes à la mort – car Gbagbo aurait pu être tué ce jour-là sans aucune forme de procès. Les héros ne sont-ils pas faits pour être vivants et marcher à la tête de leur légion ? Les héros n'ont-ils pas pour objectif d'achever leur mission ? Cette arrestation de Gbagbo ne ressemblerait-elle pas à la mise à mort de Patrice Lumumba et aux multiples malheurs qui accablent son peuple jusqu'à ce jour. Les erreurs des politiques devraient être là une assertion à méditer pour les Ivoiriens.

II-3-2-2- Gbagbo, un tacticien politique?

Séplou insiste dans les vers qui le composent sur la stratégie tactique de Laurent Gbagbo. Au verset 23 on lit ceci : « *vieille souche d'arbre qui ondoie*⁴⁵⁰ ». En effet, dans les zones forestières en Côte d'Ivoire, lors de l'abattage des arbres, on assiste parfois à de tragiques accidents liés à la présence d'arbres dangereux du fait de leur vieillissement dont seul le propriétaire de l'arbre a connaissance. Ainsi à travers cette métaphore, Gbagbo s'assimile au propriétaire de l'arbre. Il sait parfaitement qu'avec l'entrée en guerre de la France⁴⁵¹ en Côte d'Ivoire plus rien n'est possible et qu'il est vaincu, même s'il affiche encore, comme Kadhafi dans la tourmente, des allures de grand résistant⁴⁵². Nous sommes là en face d'une réalité : quand une puissance occidentale et un pays africain se livrent une guerre classique où seules les armes déterminent l'issue des combats, disons-le net, dans le contexte actuel, ce pays africain n'a aucune chance de vaincre ; cette vérité devrait être méditée par les dirigeants africains qui feraient montre d'une sagesse inappropriée. Seules les guerres de guérillas pourraient être bénéfiques aux peuples faiblement armés. Et puis, pourquoi toutes ces guerres ? L'arbre mort, c'est son armée dans toutes ses composantes (soldats de métier, miliciens, jeunes patriotes, garde prétorienne). Les passants qui croient que l'arbre est encore vivant, ce sont non seulement ses millions de partisans, mais aussi

⁴⁴⁹ Voir Annexe, p. 128.

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² C'était la période où Kadhafi tenait tête à l'occident par des déclarations que son peuple n'entendait plus.

curieusement, bon nombre de ses ennemis. Tous croient qu'il tiendra tête aux puissances mondiales des années durant et que, par milliers, des patriotes de tous les pays africains se mobiliseront pour aller se battre à ses côtés.

C'est pour toutes ces raisons que la dimension dissimulatrice apparaît juste dans le vers suivant : « *qui dupe les gens*⁴⁵³ ». Cet art de la dissimulation et de la ruse guerrière peut également être décodé comme le signe de quelqu'un de très grande intelligence capable de déceler les intentions de ses ennemis, de les devancer et de les déconcerter. Ce vers est aussi la lecture naïve que l'on peut faire, face au repli tactique d'un combattant. Or la fuite stratégique peut permettre de dresser la bataille et de renverser ainsi la tendance à tout moment. La dissimulation⁴⁵⁴ dont il est question ici, a été perçue dans le milieu politique ivoirien comme une sorte de roublardise. Cette analyse s'est justifiée tant que les rapports de force ne sont pas démesurément en faveur d'un ennemi de Gbagbo comme c'était par exemple le cas lors de la guerre qu'il a livrée et remportée face au général Guei. Selon son entourage, cet exploit aurait pu être réitéré si Gbagbo n'avait eu pour le combattre que les forces d'Alassane Dramane Ouattara venues du Nord. Selon les témoignages des militaires et de l'ambassadeur de France⁴⁵⁵, les FRCI peinaient et avaient du mal à combattre. Seulement voilà : l'ennemi de Laurent Gbagbo aux dires de ses partisans, c'était l'armée française et la défaite du héros était prévisible.

II-3-2-3- Gbagbo, l'éveilleur de conscience?

Laurent Gbagbo compare son combat politique à l'attitude de l'écureuil, sentinelle de la jungle et symbole de vigilance guerrière chez les peuples forestiers. L'écureuil vole d'une branche à une autre, poussant un cri pour informer les autres animaux de la présence

⁴⁵³ Les adversaires de Laurent Gbagbo l'ont d'ailleurs surnommé le boulanger, pour dire qu'il a eu pour tradition de tourner ses opposants politiques dans la farine. Ses sympathisants rétorquent que cette appellation témoigne de la supériorité stratégique de l'ex président ivoirien. La doxa a aussi qualifié le président Ouattara de couturier car fondant sa gouvernance sur la prise de mesure, aptitude rattachée aux couturiers de ce pays.

⁴⁵⁴ D'ailleurs, les leaders des autres partis politiques ivoiriens l'ont surnommé le boulanger car enfarinant ceux avec qui il détient un commerce quelconque. Cette appellation de Gbagbo proviendrait de l'expression « rouler dans la farine ». Il se serait bâti une réputation de ne point honorer la parole donnée et de trahir ses engagements.

⁴⁵⁵ Émission diffusée sur la RFI.

d'un fauve dans les environs. *Il marche au-devant de la guerre* pour prévenir le péril.
Laurent

Gbagbo, opposant d'Houphouët dénonçait déjà dans les années 1980 la France qu'il considérait comme la fossoyeuse du continent africain. D'ailleurs, on lui reproche une politique d'anticolonialisme, *particulièrement à l'égard de la France*⁴⁵⁶. Le patriote africain, comme se plaît à le qualifier ses admirateurs, jouerait ainsi son rôle d'éclaireur en dévoilant la France pour rendre aux africains captifs leur dignité. Il se présente lui-même, dès lors comme l'éveilleur de conscience, *Dogbo-l'écureuil-qui-marche-au-devant-de-la-guerre*⁴⁵⁷.

Ces quelques versets que nous venons d'analyser reflètent, pour l'essentiel, les principales facettes de Gbagbo le combattant comme le présente cet oriki.

Nous avons vu que, malgré certaines qualités et défauts évidents, il a dû reculer contrairement au « *Bélier Vakadidi*⁴⁵⁸ » – auquel il est identifié au verset 28. « *Bélier Vakadidi on te force de reculer.* » Pis, il s'est effondré et son régime avec, tout comme la

*Vieille souche d'arbre qui ondoie
Qui dupe les gens
Qui ne risque pas de tomber mais qui dupe les enfants occupés au jeu* »⁴⁵⁹ v. 23 à 25.

Nous voyons émerger des premiers versets que nous avons analysés l'image d'un chef convaincu de son invincibilité. Les symboles du bélier et de la vieille souche d'arbre confortent cette image. Mais nous avons vu que, face à la violence des intempéries, rien de tout cela ne s'est confirmé. Et pourtant le héros de notre oriki et ses millions de partisans restent convaincus qu'une graine a été enfouie, qu'elle bourgeonnera et prospérera en un majestueux baobab. C'est la signification de l'image du « *Zidogprou qui, lorsqu'il passe, laisse traînée d'odeur*⁴⁶⁰ ». En clair, la défaite de Gbagbo ne briserait en rien l'espérance du combattant qu'il est, ni celle de ses sympathisants comme semble l'annoncer ses proches.

⁴⁵⁶ Voir Entretien avec Zadi 2011. Les fondateurs dénonçaient le partenariat privilégié avec la France et au profit de la France, l'endettement excessif de l'État ivoirien et sa monnaie le franc CFA logée au trésor français.

⁴⁵⁷ Voir Annexe, p. 115.

⁴⁵⁸ *Ibid.*

⁴⁵⁹ *Ibid.*

⁴⁶⁰ *Ibid.*

Tous sont convaincus que son passage a marqué durablement l'espace africain et que, tôt ou tard, s'édifieront, enracinées dans les peuples, des forces qui terrasseraient l'impérialisme agressif. C'est ce qui pourrait expliquer notamment l'avant dernier vers du poème « *vieux sentier qu'on déserte et qu'on emprunte à nouveau*⁴⁶¹ » : ce vers porterait la vision d'un personnage immortel, qui traverse le temps avec ses idées semées. Il est emprisonné à la Haye depuis 2012 et ses sympathisants manifestent permanemment en faveur de sa libération. Ce vers peut être le sens de cette phrase symbolique.

Les forces d'avenir, dont nous parlions, nous apparaissent au verset 32, le dernier de l'oriki :

*Tonnerre tonnant qui pourfend les mortiers*⁴⁶²

Cette chute qui porte tout le poids du poème n'est pas, selon nous, un fait du hasard. En effet, l'oriki de Laurent Gbagbo face à la réalité de son mandat présidentiel est loin d'être un poème pessimiste. Nous pensons modestement avoir montré que malgré le réel vécu, l'oriki de Laurent Gbagbo demeure, comme tous les grands poèmes de toutes les cultures, le lieu privilégié d'un rêve à rêver jusqu'à ce que le rêve fusionne avec la réalité. Pour l'aventure de ce « patriote africain »⁴⁶³, il s'agirait d'une libération de l'Afrique.

Contrairement aux écrits des auteurs qui succèdent à leur vie, ici, ce texte de Laurent Gbagbo a précédé son histoire et là est tout son intérêt. Cet oriki est le portrait politique intégral de l'homme politique que rien ne désarçonne.

Là réside la puissance des maîtres de l'oralité qui donne des qualificatifs en symbiose avec la personnalité des destinataires. Analysons l'oriki d'un sans grade pour dévoiler l'aspect laudatif dans le microcosme familial.

II-3/ Approche sémantique de l'oriki d'un sans-grade: mahi bataki

Comme nous le soulignons tout au long de ce chapitre, l'oriki est une poésie élogieuse. L'incidence de la célébration n'a pas la même teneur selon le rang social, ainsi l'oriki adressé en faveur d'un homme politique n'aura pas la même valeur que celui formulé pour un anonyme. C'est pour cette raison que nous avons choisi d'examiner l'oriki dédié à un simple

⁴⁶¹ *Ibid.*

⁴⁶² *Ibid.*

⁴⁶³ Nom donné par ses sympathisants.

citoyen pour y voir la signification de son intention. Nous essaierons de dégager le rendement sémantique de cette écriture à disposition particulière.

Dans ce texte *Petit Homme de Kliyiri*, il nous est donné de faire la constatation suivante : nous avons un alignement de prédicats se déroulant à travers les nominaux *boa, éléphant, aigle*, tous renvoyés à la sphère animale. Le support de prédication est retardé à des fins énonciatives et apparaît avec l'évocation des énoncés « enfant sans beauté, petit homme de Kliyiri⁴⁶⁴ ». La nature des prédicats quant à elle est diversifiée ; nous notons l'isotopie de la faune et de la flore à laquelle s'adjoint naturellement l'isotopie de l'humain.

II-3-1/ Autour du sujet des prédicats

L'oriki de Mahi Bataki est une œuvre fondée sur une valeur défensive. Étant un sans-grade de la société traditionnelle, « enfant sans beauté, débris d'homme, qui a une plaie sur la tête, qui a des dettes, qu'aucun vieillard ne redoute⁴⁶⁵ », tous ces supports de prédication s'accordent pour reconnaître la fragilité et la vulnérabilité du petit homme de Kliyiri. Son physique, tel que décrit, n'a rien d'attirant pour le commun des mortels, pourtant il est un trésor pour sa mère. Nos sociétés modernes ont tellement mis l'accent sur l'apparence physique, qu'elle seule conditionne l'acceptation ou le refus dans certaines sphères. On parle de « relooking », de « lifting » et même de chirurgie esthétique pour améliorer son aspect. Si le héros de l'oriki n'entre pas dans le créneau de la modernité, il est somme toute précieux pour sa mère qui sait ce qu'il lui a coûté. Ce n'est pas surprenant que celui-ci ne soit pas pleinement homme, il est un *débris d'homme*, une bribe d'homme, un fragment d'homme. Ce nominal *débris* vient renforcer l'idée d'insignifiance et de fragilité de Mahi Bataki, d'ailleurs c'est un « petit homme » qui n'est rien d'autre que l'opposé d'un grand homme. Cette antinomie prolonge le lit de sa petitesse et de sa misère qu'une plaie sur la tête vient couronner comme une cerise sur le gâteau. Son apparence est enlaidie par cette plaie qu'on ne peut vraiment camoufler. Elle est quand même sur la tête, vitrine de l'être humain. Nous constatons que tous les substantifs convoqués par Mahi Bataki reflètent un portrait pas du tout reluisant, c'est fort de cela qu'il se sert de ce genre comme une couverture morale, physique

⁴⁶⁴ Voir Annexe, p. 127.

⁴⁶⁵ *Ibid.*

et spirituelle. Son oriki devient son épée de bataille qui le précède dans les espaces pouvant lui être hostiles.

II-3-1-1 Un courage à nul autre pareil

Le *petit homme de Kliyiri* expose son courage à nul autre pareil pour se donner une épaisseur morale ; celle-ci transparaît dans ces deux périphrases « *qui a sur sa tête une plaie et qui sur sa tête porte une pierre à forger*⁴⁶⁶ ». Dans les villages africains, la tête est un organe doublement précieux au vu de sa multifonctionnalité. Si elle soutient et sous-tend tout le cognitif, elle est surtout un outil indispensable de port de charge comme l'est le chariot ou le Caddie en occident. Cette partie de l'anatomie du corps humain tenue par le cou sert à porter par exemple les cuvettes d'eau, le bois de chauffe, etc. Mais la tête ici laisse paraître une infirmité, elle a une plaie, ce qui rend sa mission difficile. Contre toute attente, ce handicap n'est pas un frein puisque le petit homme de Kliyiri porte une pierre à forge sur cette tête malade. Quel courage ! L'héroïsme du poète est renforcé dans cette phrase « *qui tue deux et appelle cela peu de choses* ». La banalité qu'accompagne l'acte d'ôter la vie est quand même surprenante, d'autant que le chiffre deux semble insuffisant pour lui. Ce sanguinaire petit homme de Kliyiri est donc un héros déguisé qu'on découvrira à mesure que le poème se déroule.

II-3-1-2- Une grandeur morale

L'œuvre du petit homme de Kliyiri mentionne les mots à valeur affirmative délaissant, sans doute, par choix, la valeur négative. Pourtant, les qualificatifs qui y sont employés, sont péjoratifs, mêlant ainsi le dépréciatif au mélioratif. Nous illustrons notre propos, pour ce faire, par quelques vers :

Petit homme de Kliyiri
Petit bout de chemin si vieux, qu'on déserte et qu'on emprunte à nouveau
*Morceau de bois.....*⁴⁶⁷.

⁴⁶⁶ Voir Annexe, p. 127.

⁴⁶⁷ *Ibid.*

Sur le plan formel, nous remarquons une absence récurrente du sujet dans chaque vers. Dans la structure phrastique de chaque vers de l'oriki, on note : « *aigle d'éternelle renommée* » (vers 3) ; il faut plutôt lire « je suis l'aigle d'éternelle renommée ». L'aigle est un oiseau qui a une symbolique très forte. Il est un rapace très puissant et redoutable. Considéré comme le roi des oiseaux, l'aigle a la capacité de voler au-dessus des nuages et de fixer ainsi le soleil. Sa vue exceptionnelle lui permet de devancer tous les autres oiseaux-adversaires qui ne peuvent sur ce terrain-là le concurrencer. Lorsqu'il cible sa proie, il descend directement sur elle en vol plané et la capture à l'aide de ses puissantes serres. Autant d'éléments signalétiques qui confirment les idées de beauté, de force et de prestige de l'aigle. Le roi du ciel est également l'emblème de l'armée de plusieurs nations au vu de la force du symbole qu'il représente. Si l'on se fonde sur la Bible, l'on perçoit ces similitudes. En effet, l'aigle est mentionné dans le livre d'Ésaïe : « [...] Mais ceux qui se confient en l'Éternel renouvellent leur force. Ils prennent le vol comme les aigles ; Ils courent, et ne se lassent point, Ils marchent, et ne se fatiguent point⁴⁶⁸ ». Le prophète, en établissant un parallèle entre ceux qui ont pour appui l'Éternel et l'aigle, vient confirmer la puissance de cet oiseau, que l'on retrouve également dans le livre des Actes des Apôtres.

Le poète Mahi Bataki ne manque pas d'audace ; lui qui se présente comme un enfant sans beauté et un débris d'homme est en même temps et surtout l'aigle d'éternelle renommée. Derrière son apparence laide et simpliste se cache un vrai bolide, un héros. Allant dans la même perspective de la valeur affirmative de l'oriki, Mahi Bataki dit : « *L'argile est épuisée, voici le croûton d'argile⁴⁶⁹* » ; il faut comprendre par là : tous les grands sages du village ne sont plus, ils sont décédés. Il ne faut pas pour autant s'imaginer qu'il n'y a plus personne pour dire et régler les conflits et les affaires complexes, ni pour maintenir l'équilibre du village et des lignages, ni pour préserver l'harmonie entre les lignages. C'est une erreur, sous-entend le poète. Il insinue par là qu'il est un sage accompli, et qu'il suffira qu'une situation de crise éclate pour qu'apparaisse son talent. On le voit, le substantif *argile* est ici l'objet d'un emploi métaphorique qui renvoie au lexème *sage*. Bien qu'esseulé et apparemment insignifiant, le poète est susceptible de remplir le rôle des sages précisément parce que le croûton d'argile, bien que desséché par le soleil, est de l'argile par essence et donc constitué de la même nature que les masses argileuses dont se servent le potier ou l'artiste pour créer des objets. Cette

⁴⁶⁸ És 40, 31 (Version Louis Segond).

⁴⁶⁹ *Ibid.*

double métaphore est riche en tant qu'image, mais aussi et surtout en tant que forme productrice de sens. La stylistique, à cet effet, s'emploie à faire un tel usage du matériel linguistique, résolvant ainsi le problème des rapports entre la forme et le sens. Il est donc illégitime de séparer sens et forme, ils sont complémentaires.

Conclusion

De tous les genres poétiques, l'oriki s'affirme, nous semble-t-il, comme une invention d'une très grande originalité en ce qu'il donne lieu à des poèmes à formes fixes non par la fixité de la répartition et du nombre de strophes ou de vers (versets) ni par une rythmique stéréotypée. Il ne s'apparente pas à l'alexandrin occidental, non par l'usage de rimes croisées ou autres comme dans le sonnet français etc., mais par un certain nombre de constantes sans lesquelles l'oriki perdrait son essence. Sans revenir intégralement sur ce que nous avons dit, retenons ce qui suit :

1. L'oriki n'obéit pas, contrairement aux poèmes ordinaires, à une logique sémantique, mise en lumière par la succession des versets et selon la dynamique de fonctionnement de la logique grammaticale propre à la langue dans laquelle l'oriki est produit. En d'autres termes, la signification d'un verset de l'oriki – c'est une conséquence de l'autonomie des versets – ne se déduit pas ou encore n'est pas dépendante du ou des versets précédents. Pour cette raison, on ne peut parler d'une idée générale de l'oriki qui se développerait au fil des versets et qui pourrait faire l'objet d'une analyse logique. De fait, l'oriki est un poème à charge isotopique si bien que sa dimension sémantique ne peut être établie que par une mise en regard raisonnée des champs sémantiques et des plages d'isotopies qui l'habitent et en constituent la logique significative, c'est-à-dire le fil d'Ariane à partir duquel nous pouvons découvrir sa portée sémantique générale. Par ailleurs, nous pouvons affirmer que l'oriki est le lieu d'expression de champs dialectiques diversifiés dont font partie les mots à charge dialectique et les unités de contraires. Ils constituent souvent le noyau vivant de la plupart des versets. La mise en lumière de la signification d'un tel poème exige non seulement l'établissement de ces champs dialectiques et le repérage de ces unités de contraires mais aussi le recours aux lois dialectiques de base telles qu'elles sont énoncées dans l'histoire de la pensée ou découvertes dans l'histoire de la pensée par les théoriciens de la dialectique matérialiste. En effet, l'oriki, comme nous l'avons dit, est formé sur le défi. Or tout défi se fonde, en théorie, sur deux pôles – le pôle défiant et le pôle défié - dont les intérêts sont contradictoires et même antagoniques.

2. Au total, l'oriki est un genre poétique à très fort rendement aussi bien du point de vue formel que des points de vue idéologique, psychologique, pédagogique et donc didactique. Il est un joyau du riche et magnifique patrimoine littéraire d'Afrique noire francophone.

II-3/ LE KOUROUBI: UNE POÉSIE FÉMINISTE

Il est un autre genre tout aussi performant que l'oriki : c'est le kouroubi. La poésie-kouroubi est très populaire dans le nord de la Côte d'Ivoire (région malinké) et dans certaines contrées du Mali. Il est pratiqué par des femmes vivant dans les zones fortement islamisées. Ce qui explique la « *surenchère idéologique* » qui le caractérise, entre autres traits distinctifs. Contrairement à d'autres genres de la littérature orale ivoirienne, il associe la foule dans la circulation de la parole poétique. La poétesse du kouroubi est une femme paysanne, commerçante ou ménagère. Elle appartient au petit peuple et est souvent une femme au foyer. Elle n'est pas la femme lettrée de la nouvelle élite moderne. Seulement, en des circonstances exceptionnelles, cette artiste apparaît sur scène, révélant ainsi ses talents. Revenons à la manifestation phénoménologique du kouroubi et au rôle qu'il joue dans la société ivoirienne.

II-3-1/ De la manifestation phénoménologique du kouroubi

Le kouroubi est une poésie chantée voire dansée en diverses occasions. Il rassemble un grand nombre de femmes et d'hommes à chaque prestation. La poétesse principale commence le chant et son assistante le récupère dans le but d'en assurer la fonction mélodique. Un second duo ponctue aussitôt la continuité du premier. *Quant au chœur, il accompagne chacun des duos mais toujours à la juste place qui est la sienne et dans le temps qui lui est imparti, laissant le soin aux tambours de rythmer l'ensemble de la composition.* La structure du kouroubi adopte le mode de circulation des arts de la parole en Afrique noire, qui, par souci d'efficacité, n'hésite pas à s'auréoler de séquences d'appoint. L'agent rythmique, comme le nomme Zadi Zaourou dans sa thèse d'État, fait partie de l'espace triadique à l'intérieur duquel circulent la parole (pour être mieux comprise), le relais qu'assure l'agent rythmique, créant les meilleures conditions de réception du discours par le public. Cette structure est importante parce que, dans des conditions de performance orale, il est impossible pour le poète d'arrêter sa prestation, car il agit hic et nunc. Il ne peut donc abandonner son

public, même pour un court instant et livrer son texte aux récepteurs pour que, comme c'est le cas dans la communication écrite, ceux-ci prennent seuls le temps de le lire, de procéder à des retours en arrière ou même de méditer quelques formules complexes avant de poursuivre. En d'autres termes, c'est sur le vif que le public de l'oralité doit entendre, comprendre et apprécier la parole poétique.

Ce schéma triadique se retrouve également dans les spectacles de contes africains, dans les concerts de musique et dans les rituels de sortie de masque. Marcel Griaule le soutient dans son ouvrage *Dieu d'eau*, thèse reconnue par de nombreux intellectuels africains comme un classique de la culture dogon en particulier et de la culture négro-africaine en général.

Chez les Ivoiriens, cette structure ternaire est enrichissante et donne à la parole poétique une dimension populaire que sous-tend une « communication de masse ».

Le kouroubi, dans son déroulement, profite du soutien des tambours et reste avant tout un chant. Pour cette raison, certains critiques lui nient son statut de parole poétique. Or, en Afrique noire, l'isolationnisme à l'excès des différents arts de la parole n'a jamais été une tendance dominante de la culture littéraire et artistique⁴⁷⁰. C'est pour cela que la convocation du chant, de la musique et de la danse au sein du kouroubi n'a rien de surprenant. La valeur fondatrice du kouroubi se démontre de ce fait par l'imbrication du rythme et de la parole poétique. Le rythme, ici, vole au secours de la parole poétique et exerce naturellement une influence sur le public ou la foule. La parole du kouroubi se donne pour mission de réunir toutes ces femmes dans un même élan de communion musicale pour se purger des souffrances que la gent masculine leur impose. Cette poésie n'est pas étrangère à la quotidienneté des femmes. Voyons à présent comment le kouroubi se constitue en un veilleur et un éveilleur de conscience dans la société ivoirienne.

Nonobstant le faible nombre de textes de kouroubi, nous, nous efforcerons d'analyser ceux qui sont en notre possession. Le problème qui se pose à nous est que le kouroubi en tant que genre (c'est-à-dire poésie chantée et même dansée) ne se préoccupe pas vraiment – sinon très peu et rarement – des bouleversements sociaux. En revanche, il peut arriver, comme c'est

⁴⁷⁰ L'art dans la tradition orale africaine a toujours été l'objet d'une pratique globalisante. C'est pour cette raison qu'une veillée de conte fait appel à la chanson, à la danse et même aux proverbes. L'art pur n'existe pas en Afrique au sens où le pratiquait la société française. Ainsi le kouroubi fait appel à toutes les composantes des autres arts pour s'enrichir (chanson, danse, paroles artistiques).

le cas dans le poème intitulé *Mawa de Doroa*⁴⁷¹, (texte située de notre annexe), que l'on dénote dans tel ou tel poème les signes de mutations sociales de l'Afrique ancienne. Nous parlons bien de mutations et nous tenons à préciser ici qu'il s'agit non pas des changements profonds eux-mêmes (quand ils ont eu lieu) mais des transformations qu'elles ont imposées aux ménages polygamiques du pays dioula ou aux femmes en tant qu'individus. À notre avis c'est dans ce dernier cas que s'inscrit le poème *Mawa de Doroa*. Passons-en revue la société malinké pré-coloniale.

II-3-1-1 Regard sommaire sur la société malinké précoloniale

Cette société a été marquée par le vaste mouvement d'islamisation qui a transformé le mode de vie des Africains au cours de la longue période précoloniale. Mais cette superstructure nouvelle n'a modifié en rien la base économique de cette société demeurée fondamentalement paysanne. Nous y apercevons des classes et sous-classes dévoilées par des castes (forgerons, cordonniers, tisserands...) et d'autres formes de spécialisation *non artisanales* : *maître de la parole (griots/ djeli en malinké)*.

II-3-1-2 À propos des bouleversements coloniaux

Nous l'avons souligné plus haut, la colonisation a radicalement transformé l'Afrique noire et bien sûr la société malinké. Il est vrai qu'ici la tradition d'échange économique était particulièrement développée. Et la ville de Kong, où Jean Dérive a enregistré le kouroubi, était déjà, avant la rencontre avec les occidentaux, un important marché et une place financière de renommée. Signalons en passant que le département d'histoire de la faculté des lettres d'Abidjan a produit, sous la direction du professeur Kodjo, de riches études sur Kong. Il n'empêche que l'économie de marché de type capitalistique a totalement démonté ses structures très originales pour l'époque. Cette nouvelle base infrastructurelle a relativement modifié les sens du profit et créé négativement une nouvelle superstructure caractérisée par l'âpreté au gain. Mieux, lorsque la société ivoirienne sous le règne du président Houphouët-Boigny a fait un bond en avant sur le plan économique au point que d'éminents économistes

⁴⁷¹ Voir Annexe, p. 134.

ont eu à parler de miracle ivoirien, l'on a assisté à un déferlement de capitaux sur l'ensemble du territoire et une accélération de la transformation capitaliste du pays ; ce fut l'émergence et le temps de la société de consommation. À cette époque-là, on assista à une intense circulation d'argent et à un dégagement de deux pôles inégaux dont il a été déjà question. Dans ce contexte, les femmes, pour n'avoir pas bénéficié tôt de la forte poussée de scolarisation, se trouvèrent économiquement en position de faiblesse par rapport à l'homme. Leur pouvoir d'achat étant réduit, on les vit progressivement vendre leurs charmes aux nouveaux riches de la classe politique, aux marchands aisés de Kong et d'ailleurs, aux fonctionnaires salariés. C'est ainsi que naquit dans les zones urbaines le phénomène de la prostitution, conséquence de la paupérisation.

La violence des images que l'on utilise dans le texte de *Mawa de Doroa*⁴⁷² est une condamnation des mœurs urbaines qui semblent faire le lit des pratiques étrangères à la société traditionnelle. Claude Lévi-Strauss la qualifie comme étant une société sans entropie et par conséquent ne favorisant pas l'émergence des classes sociales. Là encore on voit comment l'urbanisation est déstabilisante.

Mawa de Doroa, que flagelle littéralement et crucifie même l'artiste qui créa le kouroubi qui porte son nom, est de fait une victime des changements sociaux, une victime du capitalisme naissant dans la Côte d'Ivoire postcoloniale en général, et dans le pays malinké en particulier. La violence de ce texte s'explique par le fait que la légèreté des mœurs, produit du capitalisme naissant, heurte la conscience d'une société malinké déjà dominée par la morale musulmane.

Pour de vrai, Mawa est une prostituée, et l'artiste ne pouvait mieux nous en convaincre. Car que penser d'une femme qui est la « *couverture de tous les hommes* », la « *porte de toutes les maisons* » et qui escroque les étrangers puisqu'il lui arrive souvent de recevoir le prix de ses charmes sans les offrir – pure escroquerie !

Mais, encore une fois, ce n'est pas sur les textes du kouroubi que s'appuierait un sociologue pour analyser les profonds changements sociaux. Le kouroubi observe les mœurs et les juge d'un point de vue éthique et non du point de vue de leur fondement.

⁴⁷² Voir Annexe, p. 134.

II-3-2- Une société si mal faite: l'urbanisation et la déchéance des mœurs ivoiriennes

La poétesse du kouroubi est une femme dont l'érudition n'est plus à démontrer. Elle est imprégnée du savoir et de l'histoire de son peuple. Mais elle est surtout le témoin des problèmes quotidiens que vivent les femmes de la société. C'est la raideur cruelle de l'époux à qui la société donne un blanc-seing pour malmener ses épouses sans la moindre réprobation. C'est également la méchante coépouse et ses agissements scélérats qui sont dénoncés. Et enfin la polygamie déshumanisante qui favorise des amours plurielles. La jeune fille aux mœurs légères n'est pas non plus épargnée. Son comportement est une menace pour l'équilibre de la société traditionnelle, et elle mérite d'en être sanctionnée. Dès lors, la poétesse du kouroubi s'empresse de dénoncer et fait ainsi de ses compositions le miroir de la société. À l'instar du poète, du griot, et du conteur, la poétesse du kouroubi est la mémoire et la voix du peuple. Dans ce texte poétique intitulé *L'oiseau dyuma nous appelle*, l'auteur chante l'amour inconditionnel d'un époux qui n'a d'yeux que pour sa bien-aimée. Il lui voue un amour profond et constant. Il n'y a pas de place pour la demi-mesure et l'infidélité. C'est une sacrée chance pour cette dernière qui, naturellement, baigne dans un bonheur sans fin. Mais ce texte est avant tout très symbolique et regorge de sous-entendus que nous dévoilerons maintenant. Ce fait divers, car aimer sa femme est naturel, devient le substrat d'une remise en question d'une société qui n'a rien d'égalitaire. La Déclaration universelle des droits de l'homme n'a pas droit de cité dans cette société hautement phallocratique, qui, pourtant, dispose de tous les ingrédients pour faire le bonheur de ses concitoyens. La société ivoirienne, telle qu'elle est reflétée dans ce texte, est critiquable en bien des points. En effet, la femme subit le diktat des hommes et est réifiée. Cet état de fait est l'apanage de certaines sociétés dites traditionnelles où la femme est encore marginalisée. Elle n'a aucun droit, mais des devoirs à remplir. Cette classification comporte des carences que la poétesse du kouroubi n'hésite pas à mettre au goût du jour. À cela, nous ajouterons le déséquilibre notoire par rapport aux sociétés occidentales, où l'on parle de parité hommes et femmes dans la gestion de la cité, on imagine comment cette perception aurait pu soulever d'intenses conflits dans la société traditionnelle ivoirienne.

Il ressort que les femmes ivoiriennes, en dénonçant les sociétés phallocratiques, expriment leur indignation et leur mécontentement face à un mode de pensée déséquilibrant la société et les enfants qui y naissent.

Conclusion

Le kouroubi, une poésie chantée du nord de la Côte d'Ivoire, se rencontre également dans les cultures bambara et malinké. Il se caractérise par sa dimension féminine et a été dévoilé aux universitaires ivoiriens grâce aux travaux de Jean Derive. Malheureusement, la réception du kouroubi a diffusé l'idée d'une fête dioula pratiquée pendant la Tabaski, laissant sous le boisseau la dimension poétique du genre. Le kouroubi a le même destin que la poésie féminine subsaharienne, restée toujours marginale. Certaines revues tentent de la faire sortir de cette ghettoïsation pour donner de la voix aux poétesses féminines encore étouffées en Afrique. Virginia Woolf parle, à ce propos, de « conspiration du silence », *cette tactique imposée par des sociétés patriarcales pour freiner l'élan de l'imaginaire créatif chez les femmes écrivains*⁴⁷³.

Conclusion

Au sortir de l'analyse du wiegweu, de l'oriki et du kouroubi, nous avons pu nous rendre compte que la poésie orale classique africaine peut se subdiviser en différents genres et courants. Les formes restent quelquefois les mêmes, mais les dénominations changent d'un espace à un autre. Ainsi, l'oriki porte le nom de « Zamu » pour les peuples de l'Afrique australe et certains peuples du Sahel. En Côte d'Ivoire, les Bétés le nomment « vaheneé ». De même, le wiegweu est baptisé « logbotou wéli⁴⁷⁴ » avec certaines variantes dans la région de Gagnoa, centre ouest de la Côte d'Ivoire. La poésie « classique » ivoirienne est donc une poésie historiquement située et socialement engagée. Elle enseigne, éduque, rassemble et donne un sens à la vie de la communauté en rythmant le quotidien de celle-ci. Bien que tournée vers les problèmes de société, elle reste avant tout le réceptacle d'une esthétique orale faite de rythme, d'images et de symboles.

Nonobstant leur engagement, les maîtres de l'oralité ne peuvent lire les contradictions qu'au niveau des rapports lignagers. Les problèmes posés par la société d'aujourd'hui leur sont étrangers, étant entendu qu'ils appartiennent à l'ancienne société. C'est donc à l'intérieur de leur société que se manifeste leur caractère visionnaire.

⁴⁷³ SALEH (2000), p. 283-298.

⁴⁷⁴ Genre poétique du pays bété dont Séry Zobo en est un maître. Nous renvoyons nos lecteurs à l'anthologie de la littérature orale de Côte d'Ivoire où sont transcrits quelques textes de ce maître de l'oralité : *Je suis consacré dragon du Logbotou Wéli*.

Mais, comme toute poésie du monde, la poésie orale classique ivoirienne porte les germes d'une véritable révolution langagière. Dans l'interview que Gbazza Madou Dibéro accorde au GRTO, il annonce clairement le caractère révolutionnaire de sa poésie. On croit que les poètes de la tradition n'ont pas conscience de leur art ; pourtant, le poète paysan Dibéro fait la différence entre ceux qui disent les choses comme elles sont dans le réel pur, insipide et ceux qui créent par la révolution du langage.⁴⁷⁵ Tous les poètes et même les grands critiques soutiennent aussi que la poésie est par essence révolutionnaire. Pour cette raison, la poésie est subversion du langage. D'ailleurs, elle n'existerait pas si elle-même n'imposait pas à la langue un constant bouleversement, une constante mutation.

Nous verrons dans le chapitre suivant comment les changements sociaux sont perçus sur le plan théorique et comment les manifestations expressives irriguent cette poétique.

⁴⁷⁵ Voir Annexe, p. 11.

CHAPITRE III/ APPROCHE THÉORIQUE DES CHANGEMENTS SOCIAUX

Dans ce chapitre, nous scruterons les différentes facettes sous lesquelles les changements sociaux se sont manifestés et continuent de s'opérer. Pour ce faire, notre démarche s'articulera autour de l'étude d'une approche théorique de la question.

III-I/ DE L'OPPOSITION DES CRITIQUES FORMALISTES ET SOCIOLOGIQUES: UN CONFLIT IMPORTÉ D'EUROPE (MOMENT ANALYTIQUE)

Ce chapitre de notre travail soulève une problématique suffisamment résolue, mais que nous revisitons au vue du corpus qui est le nôtre. Les productions littéraires ont-elles vocation à servir des causes idéologiques ? Si nous répondons par l'affirmative, cela signifie que les productions artistiques s'insèrent dans les débats sociaux, politiques, touchant à la condition humaine donc au rapport de pouvoir. Si nous optons pour la thèse contradictoire, nous tombons dans ce que l'occident a appelé l'art pour l'art. En observant la pratique des arts ivoiriens, l'on s'accorde à dire que la non utilité des arts n'a jamais été au centre de la conception ivoirienne des productions artistiques. La question ne s'est jamais posée sous cette dichotomie héritée de l'occident, qui d'ailleurs questionne autrement les productions artistiques africaines. Les changements sociaux sont mis en discours dans les textes que nous convoquons, et, c'est cette mise en discours qui fait ici l'objet de notre étude. Or, nous nous sommes rendue compte que la société est la matrice de ce discours. Quant aux textes eux-mêmes, leur portée et leur signification vont être ici détaillées, ce qui nous permettra d'entrapercevoir leur pluralité et aussi leur singularité. Si les textes sont au cœur des changements sociaux et font également innover la pensée linguistique, il est intéressant d'entrer dans le débat consistant à savoir si le sens se trouve dans les textes, ou si le sens s'origine dans le lien entre des propositions et des états de choses ou dans des conceptualisations. Nous livrerons notre analyse en nous fondant sur celles développées par Pottier et Rastier. Si la sémantique structurale énonce que le sens est dans le texte, en déduirait-on pour autant qu'il est essentiellement immanentiste ? Rastier affirme par la négative en énonçant que la sémantique structurale par essence n'est pas immanentiste⁴⁷⁶.

⁴⁷⁶ RASTIER (1994), p. 325.

Peut-on partager la thèse selon laquelle le sens serait insaisissable, ce qui par conséquent exclut dans l'immédiat son analyse, son étude ? La sémantique serait-elle arrimée à l'ontologie du monde référentiel ou des mondes possibles ? La problématique positiviste de la signification ne s'est-elle emmurée de sorte qu'elle n'a pas intégré la problématique herméneutique du sens, ce que Rastier solutionne dans sa thèse⁴⁷⁷ ? Faut-il opposer les théories immanentistes et sociologiques ou bien au contraire les adjoindre ? En ce qui concerne Daniel-Henry Pageaux, il soutient l'hypothèse selon laquelle les deux théories ne doivent pas être prises séparément étayant son analyse en se fondant sur l'œuvre d'Henri Focillon, *Vie des formes* (1934, rééd., PUF, coll. Quadrige). Le critique français affirme que :

Il faut se libérer « des vieilles antinomies » que sont la matière et la forme ou l'esprit et la matière, comparables au « dualisme de la forme et du fond » et penser au contraire au « caractère constant, indissoluble, irréductible d'un accord de fait entre forme et matière⁴⁷⁸.

Si l'indissociabilité du fond et de la forme est attestée par l'universitaire français, eu égard à ce qui précède, il renchérit :

Il semble impossible d'envisager des critères purement formels : il y a aura toujours un mélange de questions sémantiques et formelle⁴⁷⁹.

En affirmant qu'il est impossible d'envisager des critères purement formels et qu'il faille mélanger les questions sémantiques et formelles, l'auteur clôt ainsi le débat des formalistes qui ont érigé le formalisme comme la seule réponse à la pensée littéraire. Nous voilà au centre d'une problématique dont des éléments de réponse énumérés par-ci par-là viendront donner corps à notre travail.

L'opposition qui traversa l'histoire littéraire par le biais des deux principaux courants que sont le courant sociologique et formaliste, a divisé le fait littéraire contre lui-même, rompant en visière au principe d'unité du signe linguistique. Ce conflit a mis ainsi « *dos à dos* » tous les critiques, empêchant de ce fait toute forme de conciliation. Ce différend qui a opposé la critique formaliste et la critique sociologique rappelle l'opposition qui, pendant des années a compartimenté le monde en deux blocs hermétiques de sorte qu'aucun rapprochement n'a pu s'opérer. Cela se comprenait tant que des idéologies aussi tenaces soutenaient le conflit et se fermaient l'une à l'autre, laissant prospérer d'une part le

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 326.

⁴⁷⁸ PAGEAUX (2008), p. 67.

⁴⁷⁹ *Ibid.*

libéralisme et d'autre part le communisme. Dans les théories littéraires, nous avons assisté également à la formation et à la construction de deux branches, l'une formelle qui apparaît comme inspirée par Saussure et les théoriciens russes et l'autre sociologisante laissant court à tous les courants de nature sociale. De grands noms furent rattachés au formalisme russe notamment Viktor Šklovskij (1893-1984), Boris Èjxenbaum (1886-1959), Jurij Tynjanov (1894-1945), Boris Tomaševskij (1890-1957), Osip Brik (1886-1945), Roman Jakobson (1896-1982) etc⁴⁸⁰. Lukács, Goldmann et les autres ont fondé le courant sociologique. Ce conflit a suscité des interrogations au regard de notre corpus qui ne peut se comprendre que si la substance sociale est prise en compte par l'interprétant que nous sommes. Bernard Pottier définit ainsi le parcours de l'interprétant.

Grâce à son savoir multiple (de la langue, du monde, de son interlocuteur...), il va identifier les éléments discursifs pour construire une hypothèse de sens qui le conduit à COMPRENDRE le message, c'est-à-dire à se le représenter mentalement, à le conceptualiser en se détachant rapidement des signes de la LN qu'il a identifiés et qui lui ont servi de tremplin pour la compréhension⁴⁸¹

Pottier explique qu'on ne peut poser l'hypothèse de sens sans nous référer à trois niveaux de savoir : la langue, la culture et la connaissance du monde. Alors comment analyser un texte en s'enfermant exclusivement dans le signifiant ou encore uniquement dans le signifié ? En outre, nous avons pu constater à travers l'étude de la littérature classique ivoirienne dans la première partie de notre travail que ce conflit est étranger aux peuples ivoiriens de la période pré-coloniale, du fait de leur perception de l'univers et des éléments qui le composent. Pour revisiter et donner une orientation nouvelle à cette problématique, nous allons d'abord redéfinir ces deux principaux courants en mettant en lumière les traits intrinsèques de ceux-ci. Ensuite, nous nous fonderons sur les propositions de Pottier et de Rastier qui, en recourant à la sémantique ont affirmé l'inopportunité de cet antagonisme. Pour ce faire, nous développerons notre thèse en nous appuyant sur la position de Zadi Zaourou qui servira de transition et étayera notre analyse.

⁴⁸⁰ DÉPRETTO (2009), p. 11.

⁴⁸¹ POTTIER (1992), p. 17.

III-1-1 FONDEMENTS ÉPISTÉMOLOGIQUES DES CRITIQUES FORMALISTES RUSSES

Le « formalisme russe⁴⁸² » est un courant littéraire créé au cours de la première guerre mondiale. Ce formalisme russe prospère dès les années 1914 jusqu'en 1930⁴⁸³, date à laquelle les pouvoirs dictatoriaux d'alors ont exigé son interruption en URSS. Mais peut-on imputer uniquement la désagrégation de ce courant à la seule action du pouvoir politique ? Ne s'agirait-il pas d'une action concomitante qui émane du pouvoir politique et des faits internes au formalisme russe résultant entre autres du défaut de rigorisme scientifique qui ont conduit à sa dissolution⁴⁸⁴ ? Au départ, ce courant s'est constitué en deux principaux groupes : le cercle de Moscou et l'opoïaz de Petrograd. Au sein de ces deux noyaux historiques, ont évolué des universitaires rompus à l'enseignement, à la recherche, à la traduction, à la critique et à la poésie. Ce sont autant d'éléments signalétiques qui justifient les visages pluriels du formalisme russe. Les spécificités individuelles qui traversent les deux principaux foyers n'enlèvent rien au substrat sémantique qui les fonde. Bien au contraire, l'existence d'un dénominateur commun, semble cimenter le mouvement et consacrer de ce fait son unité. Le cercle linguistique de Moscou, selon Roman Jakobson, est fondé par des étudiants au cours de l'hiver 1914-1915⁴⁸⁵. Les tenants de ce cercle se sont donnés pour mission de « promouvoir la linguistique et la poésie ». Un premier ouvrage collectif portant sur la théorie du langage poétique est, à cet effet, publié à Petrograd en 1916. L'année suivante est créée la « Société d'étude du langage poétique » (Opoïaz) chargée de coopérer avec le cercle moscovite. Les premières publications de l'école formaliste en Europe et aux États-Unis datent des années 1955 (*Russian formalism* de Victor Erlich) et *Théorie de littérature* (seuil, 1965). Todorov traduit ces deux textes rédigés par ces formalistes. Quant à l'œuvre intitulée *L'essai de linguistique générale* de Jakobson (version française), elle paraît en 1963 grâce à la traduction de Nicolas Ruwet⁴⁸⁶.

Cette école novatrice qu'est le formalisme apparaît à l'étranger à partir de 1955, mais il faudra attendre 1960 pour qu'il y ait le renouveau de la critique du XX^e siècle. Les deux noyaux durs du formalisme vont étendre leurs travaux dans l'institut d'état d'histoire des arts,

⁴⁸² TZEVEAN (1965), p. 64.

⁴⁸³ Ibid.

⁴⁸⁴ Ibid., p. 65-66.

⁴⁸⁵ TADIE (1987), p. 17.

⁴⁸⁶ Ibid.

créé par Lounchtarski qui publie la revue *Poetica*. Ce terme formalisme, tout comme le cubisme, a été développé par les détracteurs du mouvement, comme le souligne Jean-Yves Tadié⁴⁸⁷. Si les défenseurs de la critique formaliste s'opposent aux partisans du subjectivisme et du symbolisme, ceux-ci, quant à eux, ne partagent pas l'idée de l'enfermement dans lequel formalisme s'est enlisé. Les tenants du subjectivisme et du symbolisme n'adhèrent pas à la critique réaliste des penseurs libéraux du XX^e siècle. En ce qui concerne le symbolisme russe, décrit comme un « renouveau poétique⁴⁸⁸ », il se constitue aussi bien comme un changement culturel européen⁴⁸⁹ qu'un champ littéraire disjoint du social et du politique, distinct du symbolisme français qui n'a pas joui de la même aura et influence. Si le symbolisme français est décrit comme un courant littéraire ayant faiblement rayonné dans le champ littéraire français, comme le souligne Catherine Dépreto⁴⁹⁰, il en est autrement du symbolisme russe. En effet, ce courant littéraire russe qui inclut la rigueur formelle des formalistes français et la spécificité parnassienne⁴⁹¹, a bénéficié d'un envol qui a véritablement irradié la société russe⁴⁹². On note que le symbolisme français, en dépit de sa faible influence, a néanmoins infusé le courant formaliste russe. Une des forces du courant symboliste ne réside-t-elle pas aussi dans la pluralité de courants qui le traversent, comme le futurisme et l'acméisme⁴⁹³ ?

Si le symbolisme russe met en lumière les questions existentielles, son attachement à la valorisation du moi, il crée, façonne un langage original pour l'individu confronté au modernisme, s'intéresse particulièrement à l'esthétique, impacte la musique, le rythme, en vulgarisant les vers toniques, ranimant les versifications⁴⁹⁴. Quant au subjectivisme, défini aussi comme l'équivalent du décadentisme, il consacre dans le renouveau littéraire russe l'art, revalorise le sentiment, prône le couronnement de la forme, des couleurs, des contours comme le souligne Pierre Pascal⁴⁹⁵. Les principaux membres du courant formaliste sont Boris

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁸⁸ DÉPRETTO (2004), p. 579.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 580.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 579.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 580.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 579-580.

⁴⁹³ DÉPRETTO (2004), p. 580. Pourtant, les futuristes ont décidé de rompre avec les symbolistes, car ils estimaient que leur pratique du subjectivisme esthétique était totalement pétrie dans le subjectif et qu'il fallait l'orienter dans une perspective plus rationalisante.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 583-587.

⁴⁹⁵ PIERRE (1962), p. 24-25.

Ejhenbaum⁴⁹⁶/Eikhenbaum, Tynianov, Jakobson, Chklovski et Tomachevski. À partir de 1926, le cercle de Prague, prendra la relève du formalisme en mettant en valeur les atouts et les singularités de ce courant littéraire russe. Six années plus tard, le parti communiste dissoudra, par décret, tous les cercles et groupes littéraires. Est-ce en partie dû au rejet de ces courants de ne pas prendre en compte le politique et le social, de faire de l'ombre au marxisme voire de le concurrencer ? Si le symbolisme s'inscrit dans l'abandon du politique et du social comment peut-il impacter le social et le politique et rendre compte des mutations sociales ? En adoptant cette position ne se met-il pas hors champs des préoccupations issues du politique et du social et par conséquent être dépassé ?

Selon notre hypothèse, l'approche formaliste emmurée dans la forme ne permet pas à elle seule de rendre compte de manière spécifique et globale la signification du corpus que nous convoquons dans notre étude. Comment prendre en charge des textes néo-oralistes ivoiriens qui s'originent dans le contexte social et culturel si l'on ne s'abrite que derrière des postures de littérarité, si l'on se détache du social, du politique et de l'actualité qui nourrissent la pensée littéraire ivoirienne ? Il nous faut ici tenir compte des singularités régionales (la zone subsaharienne), locales (chaque pays africain de la région subsahara), du social, du politique, de l'économique.

III-1-1-1 De la théorie de la méthode formelle

La théorie de la méthode formelle telle qu'elle est perçue par Eikhenbaum pose le problème de la « *littérature en tant qu'objet d'étude* »⁴⁹⁷. L'un des postulats du courant formaliste énonce que la méthode formelle est :

*une science autonome ayant pour objet la littérature considérée comme série spécifique de faits » à partir des « qualités intrinsèques des matériaux littéraires*⁴⁹⁸.

À ce titre, Jean Yves Tadié relève que Tynianov insiste sur le fait de démontrer ce que l'art en question a de « spécifique » et ce qui le « différencie »⁴⁹⁹ de la littérature. Partant de cette affirmation, le matériau du chercheur ne peut s'auréoler de faits esthétiques, de

⁴⁹⁶ DMITRIEVA (2010), p. 510.

⁴⁹⁷ TADIE (1987), p. 18.

⁴⁹⁸ *Ibid.*

⁴⁹⁹ TYNIANOV (1977), p. 47.

philosophie et d'interprétations psychologiques. La société évoluant, les genres littéraires subissent des mutations profondes à l'instar de la poésie futuriste. Les formalistes prennent leur distance avec le moule des littéraires traditionnels (histoire de la culture et de la vie sociale) et font de la linguistique l'épine dorsale de leurs travaux. Rien de surprenant, ce d'autant plus que la linguistique est une science qui embrasse la poétique dans l'objet de son étude et qui met également en relation la langue poétique et la langue quotidienne. Pour le chercheur français, la première étape du courant formaliste confronte deux approches de la langue : la langue poétique et la langue quotidienne. La seconde étape s'attache à l'étude des sons du vers qui, jusque-là, n'avait fait l'objet d'étude approfondie par manque de théorie. Les théories n'étant pas régies par leur fixité, une deuxième période va s'annoncer par réévaluation de l'étude des sons du vers. Chklovski affirme que le « sujet » d'une œuvre est loin d'être le thème central, en revanche compte l'élément fondant sa construction.

Une forme est sentie en relation avec les autres formes ; elle est dynamique, évolutive⁵⁰⁰.

Les formalistes vont dès lors s'intéresser au rythme et à la syntaxe tout en les rapprochant. Les étapes fondatrices de la recherche formaliste sont les suivantes :

- L'analyse des aspects phonique d'une œuvre littéraire
- Problème de la signification dans le cadre d'une poétique
- Intégration du son et du sens au sein d'un tout indivisible.

Pour le penseur Thèque, on peut rechercher l'existence d'une dominante dans une œuvre poétique, comme dans un courant poétique. Quant à la deuxième période du courant formaliste, elle mettra en lumière le problème des sons, le problème des principes théoriques, le problème du vers. Ne peut-on pas avancer que cette perception nouvelle des formalistes tout en adjoignant le son et les principes théoriques restent tout de même déficitaire ?

⁵⁰⁰ TADIÉ (1987), p. 19.

III-1-1-2- Jakobson et le courant formaliste.

Les travaux de Jakobson sont le champ d'un écartisme réel. Convoquant une multiplicité de disciplines, ce savant, dont l'œuvre résume le mieux la pensée formaliste est un homme hors pair que Zadi Zaourou présente comme suit :

*un homme de savoir (...) un esprit encyclopédique qui parvint aux synthèses les plus révolutionnaires scientifiquement et qui ce fait a toujours su ouvrir à la pensée humaine des perspectives illimitées dans le domaine de la connaissance*⁵⁰¹

Parcourant l'Europe, puis les États-Unis, au début de la guerre mondiale à cause des troubles politiques, Jakobson trouve toujours le temps pour s'ouvrir aux connaissances nouvelles. Aux États-Unis, il s'initiera à la cybernétique et aux nouvelles théories mathématiques de la communication, mettant en œuvre une éthique scientifique rapprochant ces disciplines et la linguistique. Par choix, nous allons détailler, de manière succincte, les grandes lignes du courant formaliste à partir de son œuvre *Essai sur la linguistique générale* et *Question de poétique*. Ce penseur et critique russe insiste dans ses travaux sur les rapports entre le langage quotidien et le langage poétique. Il déduit que :

*Chaque mot du langage poétique est déformé par rapport au langage quotidien et qu'il est « inattendu ». La forme poétique fait subir une violence à la langue*⁵⁰²

Cette violence déforme le langage quotidien qui en porte des marques certaines.

Pour Jakobson, la structure phonique doit être l'essence de toute analyse formelle. À partir de cet instant, la fonction poétique, qui en découle, devient incontournable dans le langage poétique, mais elle est surtout présentée comme la « mise en valeur de la forme du message ». En 1935, le savant russe déclare que la poésie se fonde sur la métaphore tandis que la prose se fonde sur la métonymie. Pour Jakobson, la poésie, donc les vers, prennent en compte la similarité dans le rythme et les images. Or, la prose ignore totalement un tel fonctionnement. C'est plutôt la contiguïté qui semble donner corps à la forme dans la prose narrative par exemple. Le penseur russe affirme que :

*Les associations par contiguïté ont d'autant plus d'autonomie que la prose est moins riche en substance*⁵⁰³

⁵⁰¹ Article publié dans le quotidien ivoirien « Fraternité Matin » des 5, 12, 19, et 22 octobre 1982.

⁵⁰² TADIÉ (1987), p. 37.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 38.

Ce qui voudrait dire que les images par contiguïté ne possèdent pas la richesse que contiendraient les images par analogie. De ce fait le récit qui se fonde sur la métonymie serait plus pauvre. Quelle en est l'implication pour la poésie aujourd'hui ?

Ces affirmations ont finalement mis à mal l'univers littéraire en créant des débats là où il n'en fallait pas. Il nous semble que dans certains cas de figures, la prose s'est confinée dans des métaphores si complexes que les lecteurs en ont été déroutés. Nous pensons que toutes ces analyses de type binaire dénaturent la littérature, et ces classifications ainsi que la profusion d'interprétations qui en ont découlées, ont terni l'image de la pensée linguistique. Jakobson soutient que la poésie est « la manifestation la plus formalisée du langage », un postulat que nous partageons en partie, toutefois, nous soutenons que la poésie ne détient pas le monopole du langage formalisé, car la prose aussi contient des formes de poéticité qui valorisent le langage. Par ailleurs, la poésie n'est pas réductible à la formalisation.

Les travaux de Jakobson portent essentiellement sur la théorie des fonctions auxquelles il a consacré quarante années d'études et d'applications revues et corrigées (voir *Question de poétique*). Selon le poéticien, pour qu'un message puisse voir le jour, un minimum de conditions est exigé, à savoir, l'existence d'un contexte ou référence, un code commun, un contact, un canal physique et une connexion psychologique. Jakobson adjoint une fonction linguistique bien précise à chacun de ces éléments, après analyse. Chaque fonction se détermine par des caractéristiques intrinsèques et repérables, à partir d'un certain nombre de constantes grammaticales. Il distingue de ce point de vue six fonctions essentielles.

III-1-1-2-1 Les fonctions du langage

1- La fonction référentielle (ou dénotative ou cognitive)

2 - La fonction « expressive ou émotive » a pour point de départ le destinataire dont elle traduit l'émotion.

3 - La fonction conative est centrée sur le destinataire

4 - La fonction « phatique » met un terme ou maintient la communication. Des expressions comme « allo » ou « eh bien » indiquent qu'un contact est créé. La primauté de l'acquisition de cette fonction par les enfants est sans surprise.

5 - La fonction métalinguistique, comme le désigne le qualificatif « méta » parle du métalangage, ce qui est dit à propos de la langue.

6 - La fonction « poétique » que le linguiste isole, et qui reste, elle, attachée à la forme du message. Elle se donne pour objet l'étude du message pour son propre compte.

La fonction poétique est celle qui domine dans la poésie sans pour autant ignorer l'existence de toutes les autres fonctions. Cependant on ne saurait cantonner la fonction poétique à la poésie et la poésie à la fonction poétique bien que la fonction poétique puisse dominer certes dans l'art du langage. C'est pour cette raison que l'analyse linguistique de la poésie ne peut se fonder que dans le moule de la fonction poétique. Pour preuves, la poésie épique est orientée vers la fonction référentielle et la poésie lyrique vers le destinataire.

III-1-1-2-2 La théorie des deux axes de Jakobson

Beaucoup de théoriciens ont tenté, par des expériences diverses, d'expliquer le processus de la création poétique. Pierre Guiraud dans *Essai de Stylistique*, déclare que "*L'œuvre poétique est moins dans les idées en elles-mêmes que dans la réalisation linguistique qui les manifeste*". Les philologues slaves dont les thèses sont consignées dans le premier congrès de la philologie slave soulignent que « *l'indice organisateur de la poésie est l'intention dirigée sur l'expression verbale* »⁵⁰⁴. Ces savants décrivent ainsi les manifestations phénoménologiques de ce processus. Quant au poète Valéry, il a analysé le problème que Zadi a développé dans sa thèse de doctorat relatif au langage poétique, sa quête n'a pas apporté suffisamment d'éclairages. Peut-on l'imputer à son statut de poète et non à celui de linguiste comme l'énonce Zadi ?

Jean Cohen soutient qu'*il faut distinguer deux plans formels, le premier au niveau du son, le second au niveau du sens ; il y a une forme ou une structure du sens ; qui change quand on passe de la forme poétique à sa traduction prosaïque*". Ainsi, selon Zadi, Cohen affirme que « La poésie est immanente au poème (...). Le poète est poète non parce qu'il a pensé, senti mais parce qu'il a dit. Il est un créateur non d'idées mais de mots. Tout son génie

⁵⁰⁴ Cité par Guiraud, in *La stylistique*, Klincksieck Paris, 1975

est dans l'invention verbale (...). Le fait poétique commence à partir du moment où la mer est appelée "toit" et les navires "colombes" ⁵⁰⁵».

De tous ces théoriciens, Roman Jakobson est celui dont la saisie du processus de création poétique débouche sur la fonction poétique, mais également sur la théorie des deux axes. Pour comprendre le processus de la création poétique, Jakobson affirme qu'il faut connaître l'existence de deux modes d'arrangement dans « le comportement verbal » : celui de la sélection et celui de la combinaison. Si la sélection se fonde sur l'axe paradigmatique la combinaison, quant à elle, s'appuie sur l'axe syntagmatique. Voici la définition qu'il en donne :

*La sélection est produite sur la base de l'équivalence, de la similarité et de la dissimilarité, de la synonymie et de l'antonymie, tandis que la combinaison, la construction de la séquence, repose sur la contiguïté*⁵⁰⁶

Dans "poétique" Jakobson expose sa théorie de deux axes dont voici le noyau : dans le processus de création poétique

*L'axe des sélections est projeté sur l'axe des combinaisons" de telle sorte que "l'on trouve dans la phrase, la strophe, le texte, tous les éléments impliqués dans l'acte du choix préalable au langage"*⁵⁰⁷

Dès lors, le poème se manifeste sous des formes diversifiées, car l'affaiblissement de la sélection fait naître des répétitions qui génèrent de nombreuses figures de style et tropes. Nous relevons les parallélismes de tous ordres, tels la symétrie, l'antithèse, la métonymie, le chiasme etc. Il apparaît que la théorie Jakobsonienne consacre la forme comme l'essence du phénomène poétique. La juste mesure de la théorie du penseur tchèque est reprise par Genette :

*Entre le pur formalisme qui réduit les « formes » littéraires à un matériel sonore finalement informe parce que non signifiant, et le réalisme classique qui accorde à chaque forme une valeur expressive » autonome et substantielle, l'analyse structurale doit permettre de dégager la liaison qui existe entre un système de sens, en substituant à la recherche des analogies globale*⁵⁰⁸

⁵⁰⁵ ZADI (1981), p. 122.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ GENETTE (1966), p. 34.

Le positionnement de Jakobson, bien que riche et novateur pour son temps, porte des marques d'insuffisances que nous analyserons maintenant.

III-1-1-2-3- Les limites objectives des théories de Jakobson dans le milieu subsaharien.

Si le langage humain est universel concernant son essence, l'examen des cultures ivoiriennes montre des spécificités propres à la Côte d'Ivoire ; celles-ci méritent d'être actualisées. Les investigations de Jakobson ne s'étant pas penchées sur un échantillon linguistique subsaharien mais principalement européen, il nous revient ici de détailler quelques spécificités subsahariennes africaines. Pour analyser la fonction poétique, le linguiste moscovite a passé en revue tous les éléments-supports qui ont permis de dégager les « six fonctions de la communication⁵⁰⁹ ». Zadi Zaourou, dans un article intitulé " Jakobson et l'Afrique ", met en lumière les insuffisances des analyses jakobsoniennes qui, selon lui, ne prennent pas en compte le cas africain en dépit de la richesse des six fonctions de la communication et de la théorie des deux axes. Zadi relève que, ni les six fonctions, ni la théorie des deux axes ne sont appropriées pour le continent africain. À cet effet, Zadi commence par la fonction référentielle et constate que Jakobson n'a pas pris en compte ce que renferme la fonction *rendement poétique*. Or dans la pratique africaine du langage, comme le souligne l'universitaire ivoirien, la poétisation du discours s'opère par le traitement spécifique du langage. Si Zadi préconise de compléter la fonction référentielle par la fonction rythmique ou symbolique avec des degrés en se fondant sur l'analyse de Jakobson, il n'en demeure pas moins que l'on délaisse l'héritage propre à Jakobson. Il serait intéressant de revenir sur la problématique que soulève Zadi à propos de la fonction symbolique et de la fonction rythmique qu'il adjoint aux recherches de Jakobson. Le savant russe propose les fonctions du langage à partir des travaux de Karl Buller. Les six fonctions sont utiles, mais pas exhaustives et on ne peut pas lui faire un reproche sévère, car il n'a jamais eu pour projet d'épuiser ou d'inventorier toutes les fonctions du langage. Zadi propose la fonction symbolique pour densifier l'approche Jakobsonnienne, qui semble faible du point de la parole dans le continent africain. La fonction symbolique n'est-elle pas un doublon de la fonction poétique ? Quant à

⁵⁰⁹ Voir article sur « Approches fonctionnelles et culturelles », p.122, paru sur le site : [HTTP://WWW.RUG.NL/RESEARCH/PORTAL/FILES/14447028/C6.PDF](http://www.rug.nl/research/portal/files/14447028/C6.pdf). Les six fonctions mentionnées sont les suivantes : fonction référentielle ou dénotative, fonction expressive, fonction conative ou appellative, fonction phatique, fonction poétique, fonction métalinguistique.

la fonction rythmique, elle appartient à toutes les pratiques discursives des peuples dans des modalités différentes. Dire que l'Occident se caractérise par l'inexistence d'agent rythmique dans leur système de communication constitue une grave erreur. À voir les émissions sur les chaînes de TV, on constate que le journaliste joue dans bien des cas le rôle de modérateur, ce qui correspond exactement au faire et dire de l'agent rythmique. Nous pouvons donc soutenir, sans risque de nous tromper, que la fonction rythmique relève d'une pratique purement anthropologique et pour cette raison, aucun peuple n'a le monopole de cette fonction. Nous comprenons que la génération Zadi ait bâti son positionnement sur des postures idéologiques plus que scientifiques, et d'ailleurs le contexte s'y prêtait. Or, l'idéologie est source d'erreur certaine, une main habile n'est-elle pas une coalition du spirituelle et du physique ?

III-2/ Le structuralisme de Saussure

III-2-1 Les axes du structuralisme de Saussure

Si les travaux de Saussure fondent la pensée linguistique en France et attestent de la pertinence de ces théories saussuriennes, l'on relève également que le courant formaliste et structuraliste s'en inspire et en fonde leur socle. D'ailleurs, Jacques Moeschler et Antoine Auchlin soutiennent que le terme *structuralisme* trouve son origine dans le *Cours de linguistique générale* (1916)⁵¹⁰ publié à partir des notes de Ch. Bally et A. Séchehaye, tous deux étudiants de Saussure. On relève que le linguiste suisse construit ses travaux sur la primauté de la matière et l'objet de la linguistique⁵¹¹. Cette séparation révolutionnaire, mise en lumière par des critiques, définit la linguistique comme une vraie science. La matière de la linguistique, comme le soutiennent Ch. Bally et A. Séchehaye, englobe les éléments hétérogènes qui renvoient au langage et à l'objet de la linguistique, définie comme suit :

c'est le sous ensemble des manifestations du langage que le linguiste construit en adoptant tel ou tel point de vue...⁵¹².

⁵¹⁰ Les cours de Ferdinand de Saussure ont été publiés par deux de ses étudiants ; il ne fait nullement mention du mot « structure ». Louis Jean-Calvet précise que la notion de système sera tardivement appelée « structure ».

⁵¹¹ MOESCHLER et AUCHLIN (2009), p. 29.

⁵¹² *Ibid.*, p. 29.

Dans cette dynamique scientifique de l'étude de la langue, Saussure détaille les particularités du langage en concluant que celui-ci est constitué de deux branches : la langue et la parole. Il convient de distinguer d'une part ce qui relève d'une action *individuelle, variable, unique*⁵¹³ que Saussure nomme la parole et d'autre part ce qui est partagé par tous, commun aux sujets parlants, qui équivaut à la langue. Saussure affirme :

*Mais qu'est-ce que la langue ? Pour nous elle ne se confond pas avec le langage ; elle n'en est qu'une partie déterminée, essentielle, il est vrai. C'est à la fois un produit social de la faculté du langage et un ensemble de conventions nécessaires, adoptées par le corps social pour permettre l'exercice de cette faculté chez les individus. Pris dans son tout, le langage est multiforme et hétéroclite ; à cheval sur plusieurs domaines, à la fois physique, physiologique et psychique, il appartient encore au domaine individuel et au domaine social ; il ne se laisse classer dans aucune catégorie des faits humains, parce qu'on ne sait comment dégager son unité.*⁵¹⁴

Il poursuit sa réflexion en soutenant :

*La langue est encore comparable à une feuille de papier : la pensée est le recto et le son le verso ; de même dans la langue, on ne saurait isoler ni le son de la pensée, ni la pensée du son ; on y arriverait que par une abstraction dont le résultat serait de faire de la psychologie ou de la phonologie pure*⁵¹⁵

Pour Saussure, la langue est une catégorie sociale et un code propre aux membres d'une communauté : la parole est un acte individuel⁵¹⁶.

Si la matière et l'objet de la linguistique ont permis de classer et de différencier le langage, la langue et la parole, il faut aussi mettre sur le compte de la théorie saussurienne la perception de la langue non pas comme une simple nomenclature, mais plutôt comme un ensemble organisé et cohérent ; un système, dont chaque élément est caractérisé par l'ensemble des relations qu'il entretient avec les autres membres du système. Chaque terme entretient des rapports *différentiellement et négativement* avec les autres termes. Benveniste renchérit :

*« Le principe fondamental est que la langue constitue un système, dont toutes les parties sont unies par un rapport de solidarité et de dépendance. Ce système organise des unités, qui sont les signes articulés, se différenciant et se délimitant mutuellement*⁵¹⁷ ».

⁵¹³ *Ibid.*

⁵¹⁴ SAUSSURE (1916), p. 25.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 157.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 158.

⁵¹⁷ BENEVISTE, (1966), p. 98.

La principale thèse de la linguistique structurale et l'idée du système dérivent de ces dits rapports. Une telle approche engendre et construit une analyse bicéphale au système de la langue. Une conception qui examine tout ce qui est extérieur au système (histoire, politique, société...) et une autre qui ne se focalise que sur ce qui est intrinsèque au système. Quant à Jacques Moeschler et Antoine Auchlin, ils se fondent sur cette métaphore saussurienne se rapportant au jeu d'échec d'origine perse introduit en Europe. Pour le linguiste suisse, ce transport d'un espace à un autre est un fait extérieur au jeu, si l'on remplace des pièces de bois par des pièces de métal et si l'on transforme la forme et la tour etc... Il conclut que tout cela fait partie des changements d'ordre extérieur. À contrario, si on fait avancer la tour en diagonale et on fait reculer les pions, alors on touche à l'ossature du jeu, et cela génère un changement d'ordre interne. Ces marqueurs permettent de soutenir que la linguistique structurale saussurienne se veut une linguistique interne. Ce postulat peut donner naissance à deux études bicéphales, celles qui étudient tous les éléments extérieurs à la langue (histoire, culture) et celles qui analysent les éléments internes. L'objet de la linguistique se fonde sur l'étude interne et synchronique de la langue comme système de signes. Il développe l'idée selon laquelle une clôture entoure le système ou la structure envisagée comme objet d'étude⁵¹⁸. Il en découle deux postulats fondamentaux : l'indépendance de la forme et l'autonomie du langage⁵¹⁹, deux postulats repris par ces deux linguistes suisses, Moeschler et Antoine Auchlin⁵²⁰.

Selon eux, l'indépendance de la forme « la forme linguistique constitue un système autonome de dépendance internes (une structure), la valeur de chaque élément du système étant défini différenciellement. L'autonomie du langage « le signe linguistique n'a pas pour fonction de relier une expression à un objet du monde (un référent), mais un signifiant (une image acoustique) à un signifié (un concept). Les systèmes de signes doivent être étudiés d'un point de vue interne ; pour eux-mêmes, et non dans les liens contingents qui les relient au domaine extralinguistique. En effet, le linguiste genevois, dont les travaux serviront d'épine dorsale au courant structuraliste, visite la notion de signe linguistique, d'arbitraire du signe linguistique, la notion de système, la notion de valeur, autant d'éléments dont les déclinaisons s'articulent autour de la langue définie comme un système dans lequel chacun des éléments

⁵¹⁸ MOESCHLER, AUCHLIN (2009), p. 32.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 30.

n'est définissable que par les relations d'équivalence ou d'opposition qu'il entretient avec les autres, cet ensemble de relations formant la « structure ». Cet héritage saussurien a des conséquences immédiates. D'abord l'indissociabilité du signe linguistique, c'est-à-dire du signifiant et du signifié qui infère que la forme et le contenu sont indissociables. Il est important de proposer ici un bilan des travaux de Saussure comme le propose Bernard Rastier.

III-2- 2 Restituer la pensée de Saussure?

Rastier a passé en revue toutes les allégations relayées par le *cours de linguistique générale* en revisitant les textes et la théorie des textes saussuriens. Il a ainsi permis de dépasser les contradictions présentes dans le *Cours de linguistique générale* et de dévoiler le projet saussurien par une saisie d'une linguistique du signe et d'une linguistique du texte. Pour exhumer les confusions relayées par le *cours*, Rastier reprend à son compte les propos de Bally et de Sechehaye, soutenant n'avoir rien trouvé dans les manuscrits de Saussure :

« nous ne trouvâmes rien ou presque qui correspondit aux cahiers de ses disciples »⁵²¹

et les jugèrent donc inaptés à une exploitation linguistique. Le témoignage des deux étudiants de Saussure complétés par d'autres dires⁵²² traduit toutes les discordances que le *Cours* pourraient contenir. Suivons Rastier :

Le cours posthume compilé par Bally et Sechehaye se prête d'autant mieux à des enseignements qu'il impose un plan et introduit une sorte de progression scolaire. En persiflant quelque peu on peut créditer ses auteurs d'avoir tu ce qui restait de toutes façons incompréhensible, y compris pour eux, et d'avoir toutefois laissé deviner malgré tout, pour un large public universitaire, l'intérêt de la pensée saussurienne.⁵²³

1) A propos des deux dualités

⁵²¹ RASTIER (2015), p. 25.

⁵²² *Ibid.*, p. 40. Rastier se réfère à la notion de brouillon et ou en encore de fragments inédits.

⁵²³ *Ibid.*, p. 43.

Les travaux de Rastier ont permis de réévaluer la dualité langue/parole et la dualité signifiant/ signifié. Le chercheur français met aussi à nu le corpus saussurien en emboîtant la linguistique du signe et la linguistique des textes. Saussure définit la langue comme « somme des rapports entre le signifiant et le signifié ». Cette définition de la langue rallie le contenu à l'expression dont la corrélation s'oppose à la définition traditionnelle de langue. La langue, selon l'approche traditionnelle, est un système de combinaisons des signes. Même si Saussure par moment exhume deux chaînes parallèles, nulle part, il n'évoque l'isolement du signifiant et du signifié. Rastier soutient que :

Saussure présente deux chaînes parallèles, mais à aucun moment il ne prétend que les maillons soient isolables et se composent pour moitié d'un signifiant, pour moitié d'un signifié : évoquant « une chaîne continue et double, chaîne des concepts et chaîne acoustique sonore »⁵²⁴

Au-delà de cette occurrence de la définition de la langue par Saussure, nous sommes fondés à conclure que l'étude des anagrammes rend compte d'un parcours interprétatif spécifique qui n'entrevoit aucune rupture, bien au contraire

l'expression au contenu et du contenu à l'expression⁵²⁵. P. 169.

Il faut tout simplement comprendre par cette approche Rastierienne que tout repose dans la réunification des dualités. C'est en tout cas ce qui a fait défaut aux successeurs de saussure qui finalement ont surinterprété la pensée saussurienne.

2) Que conclure ?

Le remembrement et la réunification de la linguistique, comme Rastier en donne un aperçu, n'a pas non résolu le problème puisqu'ils ont engendré aussi une « atomisation disciplinaire » ce qui « redouble la multiplication des modèles partiels ».

La relecture de *Saussure au futur* nous réconcilie avec l'énoncé de notre sujet de thèse, qui au fond se positionne dans un parcours interprétatif complexe, alliant expression et contenu.

Le renouveau saussurisme permet alors à la linguistique de réaffirmer les principes fondateurs qui distinguent des disciplines de la cognition ou de la communication : notamment l'abandon de la référence au profit de la valeur, l'abandon du dualisme langage/pensée au profit de la théorie de la sémiotique, l'abandon de l'apodictique du au profit de la théorie des dualités, enfin une détermination correcte du rapport

⁵²⁴ RASTIER (2015), p. 166.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 169.

*entre le langage, les langues et les autres systèmes de signes. Elle contribue ainsi à l'affermissement du programme des sciences de la culture*⁵²⁶.

Voyons comment le courant sociologique aborde la question du signe linguistique à son tour.

III-3/ DU COURANT SOCIOLOGIQUE

La sociologie de la littérature se donne pour mission de décrire et de dévoiler les rapports qui unissent l'œuvre littéraire à la société. Ces rapports, quels qu'en soit leur nature, montrent bien la préexistence de la société à l'œuvre et pour cette raison, toute œuvre d'art, artistique ou philosophique porte inéluctablement les marques de cette matrice sociétale. Aussi l'écrivain est-il conditionné par elle. On aurait pu penser à une œuvre dont les fondations seraient au-dessus et en dehors de la société, mais, une telle œuvre relèverait du domaine des créations *ex nihilo*. Alors, si l'œuvre littéraire porte les marques de la société dont elle est issue et constitue un parfait reflet de celle-ci, l'écrivain exprime par moment sa volonté de changer la société et même de la transformer⁵²⁷. Au-delà de l'écrivain, il y a en aval, le récepteur de l'œuvre, pour lequel Jean-Yves Tadié parle « de sociologie de la lecture ⁵²⁸ ». C'est lui-le récepteur- qui imprime un souffle nouveau à l'œuvre d'art à travers l'apport du public. La théorie de la réception met à nu une pluralité de sens que l'œuvre engendre. Nous en parlerons dans la suite de notre analyse. Pour l'heure, nous insistons sur le fait que des penseurs de l'acabit de Mme de Staël et Taine, ou encore Hegel et Marx ont été des pionniers dans l'analyse des relations entre la société et la littérature. Au XX^e siècle, en marge des travaux de Durkheim, Lanson initie une réflexion sur « L'histoire littéraire et la sociologie ». S'engage alors un débat dominé par les marxistes⁵²⁹ et dont les implications vont déboucher sur plusieurs courants, notamment la sociocritique, qui décide d'accorder le primat au texte, et au texte seul.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 218.

⁵²⁷ TADIÉ (1987), p. 155.

⁵²⁸ *Ibid.*

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 155.

III-3-1 Les principaux fondateurs des courants sociologiques.

III-3-1-1 György (Georges) Lukács

Les écrits des tenants du courant sociologique sont incontournables dans la compréhension de sociologie de la littérature du XX^e siècle. Cet état de fait repose sur la place primordiale que l'on a accordée à la philosophie à cette période. Celle-ci occupe en effet une place prépondérante si l'on se fonde sur l'enquête statistique ou le terrain. La première œuvre critique majeure de Georges Lukács *La théorie du roman*, est celle qui le rapproche le plus d'Hegel, de Dilthey, de Max Weber. En effet, Lukács s'inspire d'Hegel et lui emprunte « l'historisation des catégories esthétiques⁵³⁰ ». Sur ces piliers, il va créer la dialectique des genres littéraires qui, d'ailleurs, garde un lien étroit avec la société. Il affirme dans son livre cité ci-dessus que « La forme romanesque est le reflet d'un monde disloqué⁵³¹ » ? Dans cet ouvrage, il passe en revue les relations entre l'évolution littéraire et l'évolution sociale. Il précise qu'il n'y a aucune dichotomie entre la société et l'œuvre littéraire, et ajoute d'ailleurs que les formes littéraires rendent toujours compte des périodes de l'histoire sociale. Pour donner corps à son analyse, Lukács retrace les temps forts des peuples qui ont marqué l'histoire. Il nous présente la Grèce comme une société exemplaire au sein de laquelle l'être humain et la nature sont en parfaite osmose dans une « belle-totalité »⁵³², où les réponses sont préexistantes aux questions. La question de l'âme toujours en harmonie avec la société, l'âme livrée à elle-même. Le roman peint un monde clos et même parfait. Dans cette logique, « des formes intemporelles exemplaires⁵³³ » « correspondent à la structuration⁵³⁴ » de ce monde : épopée, tragédie, philosophie qui met en lumière Homère d'une part et Platon de l'autre. C'est ce monde grec que la littérature médiévale reprendra à son compte chez Dante et Saint Thomas. Dès lors, le roman se substitue à l'épopée et la prose remplace le vers lyrique. Le roman ne devient-il pas un art singulier visant à donner des couleurs éclatantes, à poétiser, à rendre esthétique la vie ? La vision lukácsienne du roman est singulière en ce qu'il le perçoit comme un processus, y voyant la forme extérieure comme principalement biographique. Le roman devient le lieu où l'espèce humaine et l'organisation sociale se livrent un combat en

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 156.

⁵³¹ *Ibid.*

⁵³² CHARBONNIER (2012), p. 15.

⁵³³ TADIÉ (1987), p. 156.

⁵³⁴ *Ibid.*

vue de l'évolution du genre humain. Le roman devient aussi le lieu de l'aventure de l'âme (humaine). Dans cette aventure, l'âme habite le monde aux fins pédagogiques, elle vit des histoires afin d'acquérir de l'expérience, de dévoiler sa propre nature, de se découvrir elle-même. Selon Lukács, le « roman est l'épopée d'un monde sans dieux⁵³⁵ ». Cette définition non seulement convoque deux genres, mais un sens qui, également, établit un lien d'équivalence entre ces deux genres. Si la divinité est mandée d'abandonner sa place pour n'être qu'une simple spectatrice⁵³⁶, le héros émerge⁵³⁷ et lui ravit sa place du devant de la scène. Le héros du roman est paré d'attributs démoniaques, une présence démonique qui se substitue à une ou aux divinités⁵³⁸. L'absence de déité contrebalance ici avec la présence du héros au dessein démonique, animé d'une psychologie démoniaque⁵³⁹. Le monde de l'épopée devient, nous semble-t-il, le lieu de l'expression et de la fabrique de l'athéisme, d'un monde sans la présence de divinités. Dans cet univers les démons y prennent place, remplissent l'espace et se substituent aux divinités absentes. Le paradoxe lukácsien réside dans son affirmation contradictoire énonçant l'absence de la divinité qui n'absente pas totalement la divinité, une absence qui, selon Charbonnier Vincent, n'exclut pas la présence divine⁵⁴⁰. Si Lukács est persuadé que la divinité doit céder sa place au premier rang et laisser émerger le héros, Lukács la contraint à regarder l'humanité penser, agir. Il place la divinité hors champs de l'action humaine, la vouant au rôle de spectateur. Si la divinité doit céder sa place et devenir une simple spectatrice de l'agir humain, il semble que Lukács a encore besoin de la divinité. En effet, même s'il la dépossède de son rôle de puissance divine et l'assigne à la simple tâche de regarder les humains faire, produire, le fait qu'il dise qu'elle doit être spectatrice montre qu'il ne peut se passer irrémédiablement d'une absence totale de la divinité, car une certaine forme de présence divine procéderait de son regard. D'ailleurs, Charbonnier Vincent analyse la position lukácsienne comme une peur du retrait total du divin⁵⁴¹ dans le monde du roman. S'agit-il de la peur du solipsisme de l'humain contraint d'occuper l'espace vacant laissé par la divinité et devant affronter lui-même les épreuves et son propre destin, une position lukácsienne qu'on ne peut s'empêcher de relier dans une

⁵³⁵ CHARBONNIER (*s. d.*), p. 8. *Idem* (2012), p. 15.

⁵³⁶ CHARBONNIER (2012), p. 12.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁵³⁸ CHARBONNIER (*s. d.*), p. 8.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 6-8.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 6.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 13.

certaine mesure à celle prêtée à la divinité dans le second récit de la création biblique ? Si la divinité *YHWH* comble le solipsisme humain en fabriquant une aide humaine sexuée (Gn 2, 14-23), Lukács, lui, s'arroge le pouvoir de la divinité en lui dictant et en lui fixant les règles du jeu à suivre. Lukács – l'humain borne ainsi la présence et l'absence de la divinité et par conséquent lui ôte son action, sa puissance. Le discours théorique procédant du roman défini comme l'épopée du monde sans dieux, de la divinité assignée au rôle de spectateur modifie le rapport des humains à la religion, ainsi que la place que la religion et le religieux doivent occuper dans la société, un discours qui impulse un changement social qui en entraînera d'autres par « effet boule de neige ». Ces œuvres romanesques, œuvres fictives où les dieux sont absents alors que les démons pullulent les lieux ne traduisent-elles pas le reflet du monde réel, des sociétés de plus en plus marquées par l'athéisme, la mise à l'écart des divinités des affaires humaines, le recul de la religion dans l'espace public ? Le XIX^e siècle est marqué par la valorisation du roman de la désillusion ou encore du roman de l'intériorité. Le héros voit son impuissance face au combat qu'il doit livrer au monde extérieur. Le monde de l'intériorité et le monde de l'extériorité sont plus que jamais mis en lumière. Il trouve un abri dans une sorte d'introversio spirituelle. Ce conflit entre le héros et le monde se dévoile de façon totale dans le temps :

La plus profonde, la plus humiliante impuissance de la subjectivité à faire ses propres preuves se manifeste moins par le vain combat mené contre des structures sociales privées d'idées et les hommes qui les représentent, que dans le fait qu'elle est sans force devant le cours inerte et continu de la durée⁵⁴²

Au fond, dans l'épopée, les héros ne vieillissent jamais. Nous retiendrons de la démarche lukácsienne que toutes les révolutions esthétiques ont pour racine des causes historiques. D'où la mort de l'œuvre close propulsée par la Grèce antique dans la mesure où dans un monde disloqué, l'œuvre close devient un leurre. En revanche, ces articles publiés sous le titre de « Balzac et le réalisme français » témoignent du changement de paradigme de la pensée de Lukács. Il écrit :

⁵⁴² TADIÉ (1987), p. 157.

*L'atmosphère dans laquelle ce livre fût écrit était donc celle d'un permanent désespoir devant la situation mondiale. C'est 1917 seulement qui devait m'apporter la solution de problèmes qui m'avaient jusqu'alors paru insolubles*⁵⁴³

Elle prend pour socle « La théorie marxiste de l'histoire », « Science du mouvement ascendant global de l'humanité⁵⁴⁴ » La critique nouvelle se fixe pour ambition de mettre sur le chandelier toutes les grandes œuvres classiques qui éclairent « la totalité de l'homme ». Ces œuvres expriment deux versants qui reflètent « de grandes étapes particulières de l'évolution humaine » et qu'elles guident dans la lutte idéologique pour atteindre la totalité de l'homme ».

Dans cette perspective, l'œuvre devient un miroir de la société passée, tout en nous éclairant sur l'avenir. En revanche, elle reste toute entière enracinée dans le présent où elle remplit les fonctions d'éclaireur comme Balzac, Goethe, Gorki. La précieuse fonction de l'œuvre réaliste, et qui est ici classique se perçoit bien là. Elle se caractérise comme un type où « convergent et se rencontrent tous les éléments déterminants, humainement et socialement essentiels, d'une période historique ». Le réalisme va à l'encontre du compartimentage et de l'émiettement du physiologisme et psychologisme, en effet, cet état de fait réduit le champ de la littérature. Comment Goldmann traduit-il son positionnement par rapport à Lukács ?

III-3-1-2 Lucien Goldmann

Il fonde sa théorie sur ce postulat qui nourrira toute sa réflexion :

*Pour le matérialisme historique, l'élément essentiel dans l'étude de la création littéraire réside dans le fait que la littérature et la philosophie sont, sur des plans différents, des expressions d'une vision du monde, et que les visions du monde ne sont pas des faits individuels, mais des faits sociaux*⁵⁴⁵.

Goldmann analyse les tragédies de Racine par le truchement du concept sociocritique qui renferme la notion « vision du monde »⁵⁴⁶. Cette vision ne renvoie plus selon les termes de l'auteur à un individu, mais plutôt à un système de pensée d'un groupe d'hommes vivant dans les mêmes conditions économiques et sociales. Le premier réflexe, selon Goldmann,

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 157.

⁵⁴⁴ Cf. LUKÁCS, MARX, Engels (1975), cité par TADIE, p. 158.

⁵⁴⁵ GOLDMANN (1959), cité par TADIE (1987), p. 164.

⁵⁴⁶

Voir le site :
http://www.academia.edu/9920406/La_sociocritique_de_L._Goldmann_de_la_théorie_à_l'analyse_de_Phèdre

consiste non pas à interroger les témoignages de l'auteur, ses lettres intimes, mais plutôt à poser un regard profond et total sur l'œuvre, c'est-à-dire les écrits. Il évoque en parlant de l'œuvre qu'il faut « *la comprendre elle-même dans sa signification propre*⁵⁴⁷ », ce d'autant plus que la pensée qui la sous-tend, est le reflet de la classe sociale à laquelle est rattaché l'auteur. Cela peut expliquer qu'il réagit violemment contre les thèses selon lesquelles, un auteur connaîtrait mieux que quiconque « *la signification et la valeur de ses écrits*⁵⁴⁸ ». Cette thèse retentit également chez Barthes et la critique contemporaine, car disent-ils un fossé peut surgir entre les « intentions conscientes » de l'auteur et « les formes » par lesquelles il s'exprime. D'ailleurs Lukács partage aussi cette assertion. Cependant la juste attitude consisterait en une « *analyse esthétique immanente*⁵⁴⁹ » ; seul gage de réussite de la « *signification objective d'une œuvre*⁵⁵⁰ » que le critique rapprochera ensuite « *des facteurs économiques, sociaux et culturels de l'époque*⁵⁵¹ ». Cependant, comme le souligne Tadié, l'élément central de la méthode reste la valeur esthétique, rendant compte de la parfaite compréhension de l'œuvre par elle-même, si elle est grande. Ceci ferait l'économie d'une étude biographique et de l'intention de l'auteur. Nous voyons une opposition entre la conception de Goldmann et celle de Luckas. Chez Goldmann, l'artiste « crée des êtres vivants » et la notion « d'authentique » a tout son sens, d'où la pérennité des grandes œuvres d'art, qui « peuvent garder éternellement leur valeur⁵⁵² ». Goldmann fait de l'artiste, un partisan des créations *ex nihilo*, car l'artiste ne copierait pas la réalité, mais créerait des êtres. Son affirmation renfermerait-elle le principe de la création *ex nihilo* ?

En revanche, chez Lukács, l'artiste copie la réalité, puisque qu'au fond tout phénomène esthétique a des causes historiques. Pour ce faire, aucune démarche ne peut prospérer en dehors des intentions, sentiments, vie sociale de l'auteur. Or la démarche de Goldmann nous autorise justement à étudier l'œuvre ne la rattachant, ni aux sentiments de l'auteur, encore moins à sa biographie. Nous pouvons constater que ces deux approches sont insuffisantes pour subsumer toute œuvre d'art. Il serait sage de rejoindre le modeste avis de

⁵⁴⁷ TADIE (1987), p. 165.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 165.

⁵⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁵⁰ *Ibid.*

⁵⁵¹ *Ibid.*

⁵⁵² *Ibid.*

Goldman et de conclure que cette méthode « n'épuise pas l'oeuvre d'art », mais « constitue un premier pas indispensable » sur la voie qui y mène.⁵⁵³

III-3-2 La sociocritique

La « sociocritique », notion développée par Corti José en 1963⁵⁵⁴ est reprise par Claude Duchet quatre années plus tard. La sociocritique n'est pas définie comme une spécialité de la littérature ni comme une théorie, ni comme une méthode, alors qu'une autre définition contraste avec celles évoquées ci-dessus, décrivant la sociocritique comme une discipline⁵⁵⁵. Quant à Duchet, il soutient que la sociocritique « vise d'abord le texte » et n'est pas définie comme une sociologie de la littérature⁵⁵⁶. Il décrit la sociocritique comme une lecture immanente en ce qu'elle reprend à son compte cette notion de texte élaborée par la critique formelle et l'avalise comme objet d'étude prioritaire⁵⁵⁷. Cependant, force est de reconnaître que la finalité de la sociocritique est opposée à celle de la critique formelle car : « l'intention et de la stratégie de la sociocritique qui sont de restituer au texte des formalistes sa teneur sociale⁵⁵⁸ ». Pierre Zima définit clairement la sociocritique au travers de son célèbre syntagme « la sociologie du texte⁵⁵⁹ ». La sociocritique s'intéresse aux problèmes sociaux et aux intérêts de groupes sociaux en se fondant sur des plans sémantiques, syntaxiques et narratifs⁵⁶⁰ ». Le recours à la terminologie « sociocritique », qui, comme le souligne Duchet Claude, s'apparente à un rafistolage dans le domaine de la linguistique ne s'inscrit-il pas dans le cadre d'une analyse, d'une objection du positivisme et ou d'une démarche voilée visant à prendre de la distance vis-à-vis du mouvement marxiste et à le juger⁵⁶¹ ?

La sociocritique tient une place de choix dans la sociologie de la littérature, quant au texte, il acquiert une valeur esthétique et n'est plus perçu comme un reflet. Duchet soutient que tout texte tire sa source « d'une certaine action de la société⁵⁶² », inscrivant ainsi la

⁵⁵³ *Ibid.*, p.16.

⁵⁵⁴ CROS (*s. d.*), p. 7.

⁵⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁵⁶ POPOVIC (2011), p. 2.

⁵⁵⁷ TADIÉ (1987), p. 170.

⁵⁵⁸ DUCHET (1979), p. 3.

⁵⁵⁹ Voir DJIMAN (2010), p. 29-30.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 170.

⁵⁶¹ DUCHET (1979), p. 2.

⁵⁶² TADIE (1987), p. 171.

scripturalité dans une « axiomatique sociale⁵⁶³ ». Nous relevons trois thèmes qui fondent les appuis théoriques de la sociocritique : le sujet, l'idéologie et les institutions⁵⁶⁴ ». On distingue dans le texte, les institutions, les modèles culturels ou même scolaires et la place de l'œuvre dans les institutions. Quant à l'idéologie, elle ne peut être contournée par la sociocritique, elle « est une dimension de la socialité, née de la division du travail, liée aux structures de pouvoir. Elle est décrite comme la condition, mais également comme le produit de tout discours⁵⁶⁵ ». Le recours à la notion « sociocritique » ne s'inscrit-il pas dans le cadre d'une démarche visant à regrouper les courants marxistes et structuralistes, à rassembler en un groupe homogène les différentes disciplines qui ont respectivement mis en œuvre une méthodologie spécifique comme la lexicologie, la stylistique, la sémantique, la sémiologie, la sociologie, l'histoire des idées ou des mentalités, l'anthropologie... ? Ou bien s'agit-il d'un courant qui vient s'ajouter aux nombreux autres sans apporter une nouveauté, à savoir un « isme » en plus ? Duchet Claude questionne cette notion sans apporter de réponses claires.

Quant à nous, nous relevons que le recours à la sociocritique constitue à la fois des objections faites au marxisme, au structuralisme et au formalisme, des courants qui se sont progressivement enfermés dans leur singularité en évitant tout lien et interconnection entre les disciplines, alors que des passerelles et des liaisons doivent être construites, afin de permettre des dialogues nourriciers constants entre ces différentes disciplines, afin que celles-ci ne s'emment dans leurs particularismes. Le courant sociocritique apparaît comme une réponse apportée aux objections faites aux différents courants littéraires.

III-4/ L'APPORT DE L'AFRIQUE SUBSAHARIENNE DANS CE CONFLIT SÉCULAIRE

III-4-1 Conception unifiante de l'environnement chez les Africains

La conception qu'ont les peuples africains de la nature, de l'environnement, de la philosophie et de la religion, influe, selon notre hypothèse, sur leur mode de raisonnement. La perception langagière qui découle du dit raisonnement est subordonnée aux croyances de ces

⁵⁶³ DJIMAN (2010), p. 28.

⁵⁶⁴ TADIE (1987), p. 171.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p.171.

derniers. En effet, la philosophie et la religion s'opposent dans leur mode de fonctionnement et d'appréhension de la matière et de l'esprit. La religion est régie par des dogmes auquel se soumettent toute une communauté faisant de la divinité le socle de sa foi, de son agir (son éthique), tandis que la philosophie, se fonde, elle, sur la raison. La religion soutient que l'esprit engendre la matière ; tandis que l'autre versant, la philosophie défend l'idée selon laquelle l'esprit serait la forme achevée de la matière. Ceci a donné en Occident la conception dite matérialiste et la conception dite idéaliste, deux tendances diamétralement opposées. Cette permanente lutte va traverser toute la littérature et la critique occidentale. En Afrique, Kwamé N'krumah parlant de cette contradiction écrit dans *Le consciencisme* :

*En fait, bien des sociétés africaines anticipaient sur ce genre de perversion. Elles réduisaient la contradiction dialectique entre intérieur et extérieur en admettant une continuité entre le monde visible et le monde invisible. Pour elles, le ciel n'était pas hors du monde mais à l'intérieur. Ces sociétés africaines n'acceptaient pas le transcendantalisme et on peut estimer qu'elles ont tenté de faire la synthèse entre les notions dialectiquement opposées d'intérieur et d'extérieur en les rendant continues autrement dit, en les abolissant*⁵⁶⁶

Le positionnement de N'krumah dans ce conflit entre ce qu'il nomme « extérieur » et « intérieur » rappelle la contradiction du conflit matière et esprit en philosophie et l'opposition entre ciel et terre dans le domaine religieux. L'ancien président ghanéen, n'a perçu aucune cloison étanche séparant la matière et l'esprit, reconnaissant la fusion de la matière et de l'esprit. L'univers des Africains apparaît comme le lieu des esprits, des morts, des ancêtres généralement mythifiés⁵⁶⁷ et décrits comme résidant dans le village des morts⁵⁶⁸. Ces entités sont d'ailleurs convoquées chaque fois qu'une grave crise secoue leur quotidien. Ces deux sphères cohabitent et s'interpénètrent. C'est même une continuité qui s'établit entre matière et esprit. N'guettia Martin Kouadio relaye la même idée dans sa thèse de doctorat pour montrer la différence de fonctionnement entre la culture africaine et la culture occidentale. Il soutient que :

Pour les poètes du mouvement de la Négritude, la culture originelle et authentiquement nègre dont ils se prévalent n'obéirait pas à la même logique rationaliste et cartésienne que celle des Européens. La leur serait gouvernée par l'émotion au point qu'entre l'être et la chose, comme le soutient Senghor, il n'existerait pas de séparation étanche, mais, une sorte d'osmose. Ainsi donc, l'homme noir dans son rapport avec les êtres, les phénomènes et les choses,

⁵⁶⁶ N'KRUMAH (s. d.), cité par Zadi Zaourou dans sa thèse d'état, p. 323-324.

⁵⁶⁷ Voir l'article intitulé « Dieu, esprits, génies et ancêtres » paru sur le site : <http://www.musee-africain-lyon.org/dieu-esprits-genies-et-ancetres.html>.

⁵⁶⁸ JESPERS (1991), p. 3.

*chercherait à fusionner avec eux, il ferait corps avec eux. Son attitude serait contraire à celle adoptée par l'Occidental, qui, en vertu d'un rapport particulier au monde, se mettrait à distance des êtres, des phénomènes et des choses*⁵⁶⁹

Senghor postule qu'il n'existe pas de séparation entre l'être et la chose, une thèse soutenant le principe de la fusion entre la matière et l'esprit, de l'union du monde visible et du monde invisible. Si les Africains énoncent ce principe de commutativité comme un véritable pilier de leur mode de fonctionnement, à l'inverse d'autres peuples, tels que les Asiatiques et certains mystiques occidentaux valorisent le principe de séparation des deux mondes, privilégient et hiérarchisent un monde sur l'autre, en l'occurrence celui de l'esprit. Quant aux Africains, ils ont une conception unifiante de l'environnement, pensant que le monde invisible constitue le prolongement du monde visible. Cette perception de l'environnement, de la matière et de l'esprit permet d'affirmer que le conflit formaliste et sociologique qui a imbibé le monde européen n'a pu germer ni se répandre dans l'Afrique traditionnelle. Passons-en revue la conception de Dibéro, poète traditionnel ivoirien.

III-4-2/ Le cas de Dibéro

Dans une interview que le poète Gbazza Madou Dibéro accorde à Zadi Zaourou, Gbazza montre bien que, dans l'imaginaire poétique subsaharien auquel il appartient, il n'existe aucune séparation entre le fond et la forme. Dans sa conscience d'artiste, ce poète paysan ne suit pas une logique binaire visant à séparer le fond et la forme, ni à instituer une hiérarchie entre le fond ou la forme. Le conflit, cristallisant les courants d'obédience formaliste et sociologique, a gangrené toute la critique littéraire européenne de ce siècle. Paradoxalement, cette opposition n'avait jamais trouvé un écho dans la Côte d'Ivoire traditionnelle. Écoutons-le :

B.Z. : Je dis, est-ce que c'est le sens et les idées qui comptent pour toi ou alors sa peau ? Quand je dis sa peau, je parle des différentes manières que tu emploies pour rendre ta parole plus belle et plus forte.

Madou Dibéro : Pour ce qui est de la saveur des paroles poétiques, celui-là qui ne comprend pas la poésie et qui cherche à contredire c'est celui-là qui guette l'erreur. Il est toujours prompt à dire : « son poème vient de trébucher » ! Mais moi, ce n'est pas l'erreur que je considère alors que c'est elle que certains recherchent. Mais si l'homme vers qui le poème est tourné était un animal de la brousse, la manière dont il aurait pu être, c'est ce que j'ai déjà indiqué. Lorsque tu dis d'un homme qu'il est tel animal, on te demandera : Quel type d'animal ? » Et tu répondras : Tel animal qui est dans la brousse et qui est un animal redoutable. Ou alors tel autre animal

⁵⁶⁹ SENGHOR (1991), p. 91-93.

*qui est dans la brousse et qui est timide, qui se cache et marche en solitaire... Un animal qu'on ne rencontre pas souvent ; Vois-tu, la vipère, elle, lorsqu'elle entreprend de dormir, elle ne se réveille plus ; elle sera toujours couchée là morte, ligotée puis jetée au feu, c'est seulement maintenant qu'elle rompra ses entraves, le feu l'ayant brûlée. Et pourtant, la tête n'y est plus. Donc, c'est l'homme dont le cœur est ferme de cette manière là, c'est lui que l'on identifie à la vipère. Son cœur est dur et il va comme une force tranquille. Qui le capturerait ? Il marche de nuit et jamais son cœur ne s'inquiète. Il ignore la peur. Il est intrépide et son cœur est capable de très grandes colères. Tu vois, c'est à la signification que j'accorde beaucoup d'importance.*⁵⁷⁰

En nous appuyant sur l'entretien de Dibéro, nous constatons que le nominal sens ne varie pas du français au bété. Cependant Zadi accrédite l'idée d'une distinction pour la notion de signification. Pour l'universitaire ivoirien, pour dire que c'est à la signification qu'il accorde beaucoup d'importance,

*Dibéro emploie le terme Bété "Zæ mkoe ko" le radical "Zæm" signifie dessous et "koe ko" signifie le fait d'avoir. Ce mot signifie donc avoir un dessous (au sens de sous-entendu)*⁵⁷¹.

Sans nous attarder sur les différentes facettes de la parole poétique révélée par Dibéro, nous privilégions ici la lecture de l'entretien dominé par « la valeur réelle de ses paroles » et leur « signification ». L'allusion faite aux plantes et aux animaux met l'accent sur l'homme, bien entendu, qui est le destinataire de la parole poétique proférée par Dibéro. À la question de savoir la place accordée aux idées dans sa création, Zadi indique que le poète paysan ignore ce problème pour

*pour s'attacher à celui de l'adéquation de la parole poétique aux préoccupations sociales qui sont les siennes en tant que poète.*⁵⁷²

Dibéro insiste bien sur la beauté des images, « *la manière dont il aurait pu être* ». Mais nulle part, il n'insinue qu'il fonde sa création sur un dualisme, « *sens et forme* ».

On ne peut appréhender la pensée linguistique ivoirienne sous le seul prisme de la pensée linguistique occidentale. Il faudrait selon notre hypothèse repenser les spécificités de chaque pensée. Il y a lieu de percevoir d'une part, les jonctions possibles entre la pensée

⁵⁷⁰ Interview de Dibéro accordé à Bernard Zadi, voir Annexe p. 13.

⁵⁷¹ ZADI (1981), p. 113.

⁵⁷² ZADI (1981), p. 113.

linguistique occidentale et la pensée linguistique ivoirienne, d'autre part, d'entrapercevoir les réelles singularités procédant des contextes géographiques, culturels, régionaux, locaux, historiques et politiques différents et enfin d'en montrer les ressemblances.

Comme le soutient Georges Politzer les raisons d'intérêts sociaux ont influencé l'art et par conséquent toute la littérature, donnant naissance à un conflit dont une résolution trouve un écho dans la sémantique interprétative de François Rastier⁵⁷³.

III-4-3 Le positionnement de Zadi

III-4-3-1-Une unité contradictoire

L'universitaire ivoirien Zadi Zaourou s'est aussi penché sur le conflit séculaire qui a figé la critique littéraire. Il soutient, comme les critiques qui l'ont précédé, que ce débat est dénué de sens et dessert la littérature. En tant que dialecticien, il dénonce la division du postulat d'unité du fait littéraire et par conséquent du fait poétique reposant sur l'inséparable couplage du fond et de la forme. Comme pour rejoindre Saussure, qui, lui, définit le signe linguistique comme la somme de la réalité conceptuelle et de la réalité acoustique. Pour le critique ivoirien, ce désaccord théorique entre le courant formaliste et le courant sociologique :

*nie de toute évidence le caractère dualiste et donc dialectique du signe et du mot*⁵⁷⁴

Les réalités qui fondent le monde matériel et spirituel sont univoques, tout comme l'homme qui est un.⁵⁷⁵ Zadi renchérit encore lorsqu'il soutient que la poésie est un tout

⁵⁷³ Rastier raccorde la microsémantique à tout ce qui est en deçà du texte (du morphème à la lexie), la mésosémantique est le niveau mitoyen et va au delà du texte et, enfin, la macrosémantique transcendant le texte (au-delà de la période et jusqu'au texte). Ces trois niveaux se rapportent respectivement, au mot, à la phrase et au texte. À travers cette composition, nous réalisons que le chercheur français ne procède pas par découpage schizophrénique, il complexifie les analyses en prenant en compte tous les paliers porteurs de signification.

⁵⁷⁴ ZADI (2000), p. 112.

⁵⁷⁵ Voir Annexe, p. 24.

comme la littérature et les autres substances littéraires auxquelles l'humain a donné naissance.

Il précise :

En littérature la forme constitue l'aspect principal de l'unité dialectique, qui implique la relation contenu et forme. Cela signifie bien évidemment que la dimension sémantique, qui existe nécessairement dans tout texte littéraire, et donc en poésie, constitue l'aspect secondaire de l'unité dialectique considérée⁵⁷⁶ »

Pour cela, Zadi suggère de ne rejeter ni la contenance sémantique et idéologique du discours littéraire à la manière des formalistes, ni encore moins de passer sous silence la totalité des procédés formels du discours à l'exemple de la critique sociologique. C'est pour cette raison qu'il incrimine la critique sociologique de *trépigner aux portes de l'œuvre et de danser autour de l'œuvre*⁵⁷⁷. Elle devrait convoquer dans sa démarche les différentes contradictions véhiculées par les personnages sociaux, mais également s'appuyer « *sur le mot, noyau atomique et donc le cœur vivant du texte*⁵⁷⁸ ».

Il tente également un procès acerbe à la critique formelle qui semble oublier la portée sociale de l'œuvre littéraire et l'importance du contexte socio-historique et idéologique.

Ce fractionnement théorique et critique rend compte d'un émiettement dans la prise en charge du texte en tant que globalité et témoigne de la fragilité de la critique littéraire dont la survie et le bien être repose dans une réconciliation souhaitée au vu du divorce qui est le sien. C'est d'ailleurs ce que propose Zadi :

La critique littéraire ne sera véritablement réconciliée avec elle-même que dès l'instant où elle procédera à la manière de la science, dont elle se réclame du reste, c'est-à-dire, en rompant en visière à la politique partisane, qui est à l'origine du conflit historique entre critique sociologique et critique formaliste⁵⁷⁹.

III-4-3-2- Essai d'analyse dialectique d'un fragment de *Fer de lance 2*

*1Cortège
2Et voici la marche opulente des princes de l'ombre
3Longue procession de sirènes
4De jaquettes
5Et de fiers motards
6Cortège de galons flamboyants !
7Passe cotège*

⁵⁷⁶ ZADI (2000), p. 112.

⁵⁷⁷ *Ibid.*

⁵⁷⁸ ZADI (2000), p. 112.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 113.

8Roi nègre made in France
 9Passe cortège
 10De tous ces chacals le plus vil
 11L'orgueil
 12L'orgueil au cou raide et portant des bécicles
 13Passe cortège
 14Maître sorcier à la cour
 15L'habile artisan qui forge et tisse vingt complots à l'année
 16A –vo-lon-té...
 17Coule alors- Cortège-
 18Grave et digne à sa manière
 19L'immense armée des Vit-Net
 20 -gent obscur-
 21Ô charognards stupides et repus de charogne !
 22Cortège
 23CORTÈGE ET TÈGE
 24Ô CORTÈGE
 25Bourreaux à l'aube
 26Victimes au coucher du rire mon glaive solaire.
 27Didiga !
 28Mais le peuple
 29Que fait le peuple ?
 30Il rampe
 31Partout
 32Dans les rues
 33Sur les ponts
 34Sur les toits
 35Incroyable invasion de fourmis-magnans !
 36CORTÈGE ET TÈGE
 37Ô cortège
 38Vainqueur à l'aube
 39Fugitifs à l'insurrection du haillon ma tabala volubile.
 40Didiga !

L'approche de la dialectique appliquée à la poésie montre bien que le rendement d'un texte ne se lit pas qu'à l'aune des différentes contradictions mises en œuvre par les agents sociaux, mais aussi à l'intérieur du mot qui est le « noyau » et le « cœur incandescent du poème⁵⁸⁰ ». Tel est le postulat de base de la démarche Zadienne. Pour les dialecticiens, la contradiction est au centre de tout être, de tout phénomène, de toute chose et donc aussi de tout poème. Zadi ne contredit pas ce point de vue ; il note : « La manifestation de la dialectique dans le poème est évidente non seulement dans la structure littéraire des vers mais aussi et surtout jusqu'à l'intérieur des signes et des mots atomes et noyaux atomiques du discours poétique⁵⁸¹ ». Le critique ivoirien décide de prendre comme fondement de son chantier le matériel linguistique, seul repère qui permette d'exploiter les ressources des

⁵⁸⁰ ZADI (2000), p. 113.

⁵⁸¹ *Ibid.*

méthodes formalistes et des méthodes sociologiques⁵⁸². Naturellement, en procédant de cette façon, Bernard Zadi Zaourou soutient qu'il « *embrasse le texte en tant que totalité*⁵⁸³ ». Il recommande de commencer l'analyse par le repérage quantitatif de ce qu'il nomme les mots à charge dialectique, les indices de la présence d'une contradiction, les temps verbaux et toute contradiction émanant de la lecture dialectique des vers. Dans son article « Poésie et dialectique », Zadi déclare qu'« il existe dans le lexique français et dans les langues africaines toute une série de mots à charge dialectique interne⁵⁸⁴ ». Ces mots portent en eux une unité de contraire, deux pôles contradictoires. Ce bicéphalisme interne au mot lui-même signale la présence d'une contradiction évidente. L'universitaire ivoirien prend le mot négrier comme exemple dans le fragment poétique suivant :

Ah vous voilà !

*Vieux **négrier** surpris au point du jour sur le rocher fatal.*⁵⁸⁵

*Le nominal négrier est un nominal à charge dialectique. Cela signifie qu'il est bipolaire de par sa structure même (...) il implique nécessairement le maître d'esclave d'une part, l'esclave noir d'autre part, que nous pouvons justifier par le texte de référence lui-même, le recours au contexte socio-historique de la traître négrière, et déboucher, par référence, à l'idéologie ambiante de l'époque esclavagiste, juger de la portée idéologique du texte soumis à notre analyse.*⁵⁸⁶

Repérons quelques mots dans cet extrait suivant :

1-Mots à charge dialectique

Ce sont princes (v2) roi (v8), chacals (v10), sorcier (v14), complot (v15), charognards (v21), bourreaux (v25), victime (v26), glaive (v26), invasion (v35), vainqueurs (v39), fugitifs (v40), insurrection (v40). Dans cette énumération, une particularité fédère ces mots à charge dialectique : leur bipolarité. Ce sont les mots, des signes qui dénotent la présence d'une contradiction. Nous nous arrêterons sur certains d'entre eux pour révéler ce que nous déclarons. Nous nous attarderons sur trois nominaux : d'abord, « prince ». Il est porteur de contradictions dans la mesure où son sens premier et son sens connoté renvoient soit au premier par le sang et par le rang d'une famille souveraine, soit à celui qui possède une souveraineté en titre et qui en règne, soit encore à celui à qui un souverain a conféré un titre.

⁵⁸² *Ibid.*

⁵⁸³ *Ibid.*

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁸⁵ ZADI (2002) p. 71.

⁵⁸⁶ *Ibid.* p. 114.

De toute évidence, ce terme met en opposition l'exercice d'une parcelle de pouvoir qui n'est pas sans omettre de probables opposants. L'exercice du pouvoir suscitant d'une part l'exécuteur de l'autorité et d'autre part les opposants à l'exécution de cette même autorité. Les princes de l'ombre ne sont rien d'autres que les héritiers du roi nègre made in France. Il résulte d'ores et déjà une contradiction entre ce roi, ces héritiers et le peuple.

Le terme « sorciers » attire tout aussi notre attention car sa signification dévoile une personne à laquelle on prête des pouvoirs surnaturels et qui a en particulier la faculté d'opérer des maléfices avec l'aide du diable ou des forces malfaisantes. L'auteur rapproche ce roi made in France et le maître sorcier dont nous définissons les capacités à l'instant. Ce nominal est porteur de contradiction par la nature prédatrice du sorcier, qui une fois de plus exerce son pouvoir de prédation sur le peuple que décrit l'auteur à la ligne 28. En passant en revue la bipolarité de ce nominal, nous voyons bien l'existence d'un prédateur d'une part et d'une victime d'autre part. Le contexte socio-historique de l'histoire ivoirienne aide à comprendre la portée idéologique de ce fragment de texte.

Enfin, nous achèverons notre analyse par le nominal à charge dialectique, « victime ». Là encore, les choses sont encore plus explicites que nous ne le croyions. Il est mis en scène par la définition du mot « victime » une personne qui souffre du fait de quelqu'un, qui subit la méchanceté, l'injustice, la haine de quelqu'un. Une personne victime de la société, d'un tyran et subit les conséquences fâcheuses des agissements du roi made in France. Le mot victime infère d'emblée deux aspects contradictoires qui entretiennent une relation dialectique, un premier sujet, facteur d'opposition (prédateur roi made in France) et un deuxième sujet, (victime = peuple) lui aussi facteur d'opposition qui forment les deux aspects contradictoires de l'unité dialectique. Comme le définit bien Zadi Zaourou, les mots à charge dialectique peuvent se décliner en deux branches. Il nomme une branche les mots à charge dialectique *in praesentia* et une seconde branche qu'il désigne les mots à charge dialectique *in absentia*. Zadi nous réconforte lorsqu'il soutient la thèse des mots à charge dialectique, mais nous adjoignons qu'il existe des mots monopolaires. Le verbe « mourir » est monopolaire dans sa substance, mais lorsqu'il est suivi d'un groupe de noms, il devient bipolaire dans la structure suivante : mourir de grippe. Le mot obéir est bipolaire et traduit une relation de puissance, tandis que « offrir » est tripolaire. Le positionnement de Zadi aurait été complet s'il annonçait les différentes catégories de mot, du monopolaire au quadrupolaire et autre ; mais aussi, en mettant l'accent sur la complexité de la relation entre les agents, relation qui, elle, est inévitablement bipolaire dans le cas du mot victime et bourreaux.

2-Les indices de contradiction

La conjonction de coordination « mais » n'est pas considérée comme un élément linguistique à charge dialectique. Pourtant dans ce fragment, il nous indique de prime abord l'existence d'une contradiction qui naît par la lutte des opposés entre un dictateur arrogant et un peuple commis à tous les « *hymnes de soumission* ». On n'a nullement besoin d'effort pour saisir la permanente contradiction entre les régimes de parti unique et le peuple ivoirien. Nous ne sommes pas en face d'États organisés où la liberté d'expression prend tout son sens. Présents dans les écrits antérieurs de Zadi, la question récurrente de la soumission, de l'exploitation et de la souffrance du peuple devient primordiale. Ces politiciens d'un régime de comploteurs engagent ainsi leurs électeurs à abandonner l'illusion de vivre un bonheur. Ceux-ci vivent dans l'opulence, peu soucieux des besoins du peuple, des électeurs.

3-Lecture dialectique des temps verbaux

Nous avons dans cet extrait de *Fer de Lance*, une prédominance du présent de l'indicatif décrivant un état, et de l'impératif une sommation à l'action *Coule, fait, rampe*.

L'impératif présent correspondrait à l'ordre que donne le poète au cortège injurieux qui exhibe ses appareils financiers et luxueux, et le peuple qui, sans rien comprendre rampe, en acceptant de subir cette humiliation déshumanisante.

Le présent est un présent d'actualité traduisant une accumulation quantitative de souffrance, de douleur et de mépris de la part de l'auteur du cortège qui, nous est présenté comme un roi nègre made in France. Rien de surprenant quand on connaît la ligne doctrinale de Zadi, poète révolutionnaire ayant dénoncé avec la plus ferme énergie les partis uniques africains et leurs présidents appelés père des nations africaines. Le présent est toujours un indice de signalisation de contradiction entre le vécu sommaire des peuples et la sur puissance financière d'un cortège reluisant de gloire. Le poète ivoirien ne parle-t-il pas d'une marche opulente de princes, de ceux qui se nourrissent excessivement pendant que le peuple, lui rampe dans la misère ? Le temps verbal utilisé a pour vocation de mettre en mouvement et en action le peuple concerné. Écoutons Zadi :

Ainsi les temps verbaux, selon qu'ils s'expriment au passé ou au futur, mais avec pouvoir de mettre en mouvement et en relation conflictuelle les mêmes agents

*sociaux, peuvent constituer des indices certains, soit de contradictions, soit d'antagonisme avéré*⁵⁸⁷.

4- Identification des contradictions et lecture dialectique des vers

Pour Bernard Zadi Zaourou,

*dans toute étude de la dialectique matérialiste il est une constante que l'on ne peut contourner, c'est la loi de la contradiction*⁵⁸⁸.

Mao Tsé Toung nomme identité, la contradiction bâtie sur la relation des deux pôles contradictoires. Nous pouvons constater les contradictions suivantes dans ce fragment :

Les princes et leurs subordonnés.

Les chacals et leurs proies.

Les sorciers et les victimes.

Les comploteurs et les victimes.

Les tortionnaires et leur proie.

Les gagnants et les perdants.

Cette disposition des contradictions témoigne de l'existence d'une pôle position tenue par le pôle dominant et l'autre pôle de la contradiction repris par le pôle dominé. Après les mots et indices annonçant la présence d'une contradiction, l'identification des contradictions, nous constatons que dans deux vers en entier peuvent loger une contradiction. C'est ce que nous voyons à la ligne 25 et 26 :

*« Bourreaux à l'aube » « victimes au coucher du rire mon glaive solaire » et
39 « Vainqueurs à l'aube » et « fugitifs à l'insurrection du haillon ma tabala
volubile » 39 et 40.*

Dans ces versets le mot « **victime** » retient particulièrement notre attention parce qu'il est bipolaire par sa structure même. Pour l'universitaire ivoirien, la bipolarité suppose l'existence de deux aspects contradictoires et en parfaite liaison dialectique : un sujet, qui est également agent d'antagonisme (le prédateur et un autre sujet qui est un opprimé). Ces deux aspects de

⁵⁸⁷ ZADI (2000), p. 117.

⁵⁸⁸ *Idem*, manuscrit inédit.

l'unité dialectique sont représentés par les deux agents ci-nommés et se rapportent en tant que référents explicites dans ce fragment.

Ce corpus met en avant un cortège militaire qui se particularise par son appareil quantitatif comme semble le dévoiler l'énumération des mots « sirènes », « jacquettes » et « motard ». Ces nominaux révèlent la procession d'un être non banal, mais plutôt la suite d'un chef d'État accompagné par sa garde rapprochée. Le poète Zadi décrit précisément un chef d'État africain par l'emploi de l'adjectif « nègre » et « francophone » suivi de « made in France ». Selon lui, ce chef d'État est un politicien fabriqué de toute pièce par la France. Ce dernier agit, toujours selon son assertion, en qualité d'allié de l'Occident dont il se fait le défenseur des intérêts. Ce chef est dépeint comme un président fantoche, un dictateur qui opprime et oppresse son peuple. Quant au peuple, soumis, aux bottes du dictateur, il est perçu de ce fait comme un élément secondaire de la contradiction, en revanche, l'opresseur en devient l'élément principal. La contradiction principale de cet extrait est l'opposition dictateur africain ≠ peuple, contradiction, responsable du dynamisme du texte.

Zadi semble privilégier dans sa démarche une stylistique du mot ; ce qui explique toute la passion qui l'habite et que l'on retrouve dans sa poésie, dans ses enseignements universitaires⁵⁸⁹ et dans le culte qu'il voue au mot, tout comme Césaire. La différence est perceptible chez Rastier où plusieurs paliers sont perceptibles. Il raccorde la microsémantique à tout ce qui est en deçà du texte, (du morphème à la lexie), la mésosémantique est le niveau mitoyen et va au delà du texte et, enfin, la macrosémantique transcendant le texte (au-delà de la période et jusqu'au texte). Ces trois niveaux se rapportent respectivement, au mot, à la phrase et au texte. Dans la démarche de Zadi, on ne perçoit pas ce continuum, comme si tout texte se construisait exclusivement sur le mot.

Conclusion

À travers ces quelques lignes, nous constatons que la critique littéraire ivoirienne a subi l'influence – de ce que André Jacob a nommé dans son texte, *Genèse de la pensée linguistique*, – du moment analytique dans l'étude de la pensée linguistique. Pourtant toute la pratique de l'art africain ne se fait nullement l'écho d'une praxis divisée contre elle-même. La création littéraire et artistique des Ivoiriens n'a jamais séparé fond et forme, une parfaite harmonie soutient l'équilibre entre la fonction sociale, spirituelle, formelle, éducative etc. À ce titre, Zadi affirme que :

*Nos arts ont révélé dans une extraordinaire harmonie ce que peut la poésie pour l'homme, la sculpture pour l'homme, la danse pour l'homme et le chant pour l'homme, tout cela en une liturgie savamment orchestrée où le profane faisait place nette au sacré, quand il le fallait, la gravité du mystique à la spontanéité du jeu, quand il le fallait, l'art, la technique et la puissance du rituel réglant le jeu complexe de toutes ces pulsions à l'échelle du souffle même du monde*⁵⁹⁰

La pensée de Pottier et Rastier se singularise par la fédération des différents paliers interprétatifs. Cette apparence novatrice annule le dualisme dans toutes ses formes.

⁵⁸⁹ Il a animé pendant plusieurs années un séminaire de stylistique intitulé « l'aventure du mot ».

⁵⁹⁰ ZADI (2010), p. 111.

III-5/ L'APPORT DE LA SÉMANTIQUE DE POTTIER ET DE RASTIER DANS LA MANIFESTATION DU CONFLIT.

III-5-1 Autour d'un débat artificiellement conçu

Le conflit qui oppose le courant sociologique et le courant formaliste est un débat artificiellement conçu. Il agite les méninges sans faire avancer dans la connaissance du texte littéraire. Nous avons dans les pages précédentes, fourni les arguments de base de ces deux courants et constaté :

Qu'ils ne percevaient par obstination qu'un aspect : le formel pour la critique formaliste, le conceptuel pour la critique sociologique, ce qui de toute évidence nie le caractère dualiste et donc dialectique du signe⁵⁹¹

Cette position de Zadi, tout en enrichissant la problématique, passe sous silence ce que Rastier nomme le virtuème, car le linguiste français critique somme toute ce dualisme.

III-5- 2/ Le virtuème

Pour émettre notre hypothèse, nous nous fondons sur la structure du signe linguistique, définie par Saussure comme *une entité psychique à deux faces*⁵⁹². Pour le linguiste genevois le signe se définit comme *la combinaison du concept et de l'image acoustique* ». Cette réalité binaire constituée d'un signifiant et d'un signifié peut être schématisée de cette façon : Signe = signifié + signifiant. Or, les linguistes français, Pottier et Rastier définissent le signe linguistique comme une réalité ternaire. Voici la fiche signalétique qui le caractérise : l'aspect social du signe linguistique, l'aspect non social et enfin l'aspect de « tous les possibles » ou le « virtuème⁵⁹³ ». Rastier a entrepris une sémantique interprétative unifiée du texte étendu au corpus. Le positionnement de ces linguistes montre l'insuffisance de l'approche saussurienne du signe linguistique telle que relayée par le *Cours*. En effet, en définissant le signifié comme une image conceptuelle, Saussure choisit de ne pas prendre en compte la substance de la réalité de celui-ci, or le conceptuel nous renvoie au cognitif de façon évidente, et minimise de ce fait la dimension sociale du signe linguistique. Il accorde ainsi une place démesurée à

⁵⁹¹ *Idem* (2010), p. 110.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 99.

⁵⁹³ Propriétés sémantiques disponibles.

l'aspect formel du signe linguistique. C'est à dessein que bon nombre de formalistes considèrent Saussure comme leur père spirituel. Pour éclairer l'approche saussurienne, Rastier décide de rapatrier le signe linguistique dans le social sans tomber non plus dans l'excès inverse. Le signe linguistique devient signifié+signifiant+virtuème, le virtuème étant défini comme les propriétés sémantiques disponibles. Prenons comme exemple le nominal chasseur. Il peut pour certains renvoyer principalement à un individu pratiquant l'activité de la chasse, pour d'autres, le nominal chasseur signifie en dehors de l'activité de la chasse, l'homme qui drague, puis recouvre aussi le sens de recruter le bon candidat pour un poste d'une certaine envergure. Nous constatons que, selon la culture et le niveau d'instruction d'un individu, le nominal peut être polysémique. En effet, un Français peut retenir le sens de chasseur d'animaux, un Français ayant acquis une certaine instruction prendra en compte deux acceptions, celle de chasseur d'animaux et de chasseur dans le sens de recruter, quant au Français d'origine ivoirienne par exemple, il attribuera trois sens, à savoir en plus des deux autres acceptions y ajouter celle du dragueur. Ce sens est un virtuème reposant sur des propriétés culturelles partagées, lesquelles propriétés s'inscrivent naturellement dans le vécu social des peuples. Ne pas tenir compte de ce vécu social, et procéder à la scission du signe linguistique est préjudiciable à la sémantique des textes que l'on ne saurait couper, tenir à distance des pratiques sociales. D'ailleurs Rastier définit la linguistique comme l'étude des textes, des langues et des cultures. Nous y voyons un prolongement de signifiant, signifié et virtuème. Cette unité plurielle ne peut faire l'objet de séparation à moins de ne vouloir prendre en compte qu'un seul aspect du texte. L'analyse du signe linguistique nous a permis de voir l'indissociabilité du signifié, du signifiant et du virtuème. Si cette conclusion constitue un pas de géant dans la résolution de ce conflit séculaire, il importe toutefois de prendre en compte ce que nous désignons l'argument générique.

III-5- 3/ La pertinence de l'argument générique

Tout texte littéraire participe d'un genre, nous n'avons pas connaissance d'écrits qui se situeraient au-dessus du genre. Or, tous les genres sont historiquement situés. Parlant de l'« épopée⁵⁹⁴ », elle se définit comme une poésie laudative qui ne manque pas de s'auréoler

⁵⁹⁴ Dictionnaire Grec-français (2000), p. 59.123. Le terme grec d'épopée est *epopoia*, un terme que l'on scinde en deux, *epos* recouvrant le sens de « parole / mot / récit », quant à *poia*, il renvoie au verbe

d'artifices démagogiques pour donner une valeur ajoutée à la personne célébrée, au héros. L'épopée décrit une action capitale accomplie par le héros principal, mythique, historique sans aucune tare et qui, de surcroît, possède des qualités uniques qu'il met au service des intérêts du peuple (la religion, la culture, la concorde au sein de la société, le royaume, le territoire, le patriotisme). Ainsi dans *La chanson de Roland*, le héros doté entre autres de qualités guerrières, brave tous les obstacles en défendant la foi chrétienne contre le mahométisme, les musulmans d'Espagne, une cause qui le pousse à une démesure que l'on peut rapprocher de la folie. Mais n'est-ce pas par ce moyen que le preux marque la mémoire collective et de ce fait se pose en modèle dans la société ?

Le roman a aussi une histoire. On parle bien du roman du XX^e siècle, du roman du XXI^e siècle, du nouveau roman, etc. Et l'histoire littéraire est là pour nous rappeler que les genres sont indissociables du social dans la mesure où on peut les situer historiquement.

Mais, si les textes littéraires participent tous d'un genre, ils sont surtout le théâtre d'échanges divers, de dialogues permanents qui confirment l'intertextualité comme gage de diversité culturelle. Ainsi chez Gbazza Madou Dibéro nous ne sommes pas surpris, dans ces textes élégiaques, de rencontrer de longs passages orikéens. Zadi définit la pratique de l'art en Afrique comme suit : « *tout art africain, tout l'art africain est totalité et jamais ne se résigne à être divisé contre lui-même*⁵⁹⁵ ». L'art se nourrit d'autres pratiques et d'autres formes expressives. Il n'est jamais lieu d'une pratique univoque, plusieurs se combinent les uns les autres dans un même art. L'élégie fait appel à l'art dramatique, à la poésie lyrique et la poésie orikéenne. Rastier soutient pour toutes ces raisons de bâtir un modèle de compétence interprétative : Vers un modèle de la compétence interprétative ?

*Peut-on considérer qu'il existe une seule compétence, sans poser qu'un texte n'a qu'une signification (fût-il poly-isotope) ? Et si la signification du texte est produite par l'interaction de plusieurs types de systèmes, son interprétation ne résulte-t-elle pas de l'interaction de plusieurs types de compétences ? Aussi le meilleur modèle de la compétence interprétative est-il sans doute un modèle de l'interaction de plusieurs types de compétences. Et seules les théories récentes de la complexité permettront peut-être d'en proposer une formulation.*⁵⁹⁶

poïeo voulant dire « créer/ produire/ accomplir », le terme *epopoia* renvoie au sens de « créer un récit en vers ».

⁵⁹⁵ ZADI (2000), p. 121.

⁵⁹⁶ RASTIER (1996), p. 260.

Conclusion

Le conflit entre la critique formaliste et la critique non formaliste convoque d'emblée la linguistique structurale incarnée par Saussure, qui n'est rien d'autre que la sœur immédiate de l'analyse formelle. Pour les formalistes et autres courants proches, les textes et les œuvres d'arts sont pleinement indépendants, autonomes et capables de s'auto-expliquer sans l'implication de paramètres exogènes. Or leurs opposants essaient de démontrer comment l'antériorité de l'œuvre en justifie son fonctionnement. Il y a donc le primat de l'extérieur sur l'intérieur d'une part, – l'extérieur renvoyant au conditionnement socio-historiques – et d'autre part la prépondérance de l'intérieur (immanence) sur l'extérieur ; l'immanence renvoyant aux règles de fonctionnement internes des textes.

La définition saussurienne du signe linguistique minimise la dimension sociale, c'est-à-dire la réalité sociale du signe. Le linguiste genevois a ainsi accordé une place démesurée à l'aspect formel du signe. Rastier pointe du doigt l'incohérence de la fragmentation du signe linguistique et décide alors de rapatrier le signe linguistique dans le social sans tomber non plus dans l'excès inverse. Abondant dans leur sens, nous avons choisi de privilégier la sémantique interprétative notant somme toute que la forme est trop diversifiée et peut se présenter de mille manières : 8 ? VIII ? 4+4 ? 5+3 ? 6+2 ?

La forme est donc semblable à un homme infidèle qui a plusieurs maitresses, donc plusieurs visages à aimer et par conséquent difficile pour lui de se stabiliser. Or la sémantique a, elle, l'avantage de travailler sur un matériau stable, se plaçant sur un continuum et décidant de privilégier la hiérarchie, l'unité et non le divorce. La définition ternaire du signe linguistique que développe Rastier est également une réponse satisfaisante pour notre corpus hétérogène. Le contexte s'avérant nécessaire pour la compréhension « *des lexies à valeur sociolètes et la désarticulation du français*⁵⁹⁷ » par les poètes néoralistes.

Il est important de souligner que l'examen des manuscrits de Saussure a permis de réévaluer *le cours de linguistique générale*, fruit du travail laborieux de ses étudiants. Il est unanimement reconnu qu'un enseignant dispense un programme et n'enseigne pas ce qu'il pense. Et comme le soutient encore Rastier, quel enseignant sérieux admettrait que ses étudiants ont consigné ses idées dans un livre ? Primo, les étudiants n'ont pas les mêmes

⁵⁹⁷ KOUADIO (s.d), p. 5.

notes, secundo, ils n'ont pas la même compréhension et mieux ils font même l'impasse sur certains points. *Le cours de linguistique générale* est donc un arrangement des étudiants de Saussure, une mise en forme d'un moment de sa pensée, car son projet scientifique dépassait ce cadre réducteur. Le savant suisse prévoyait l'étude des discours et des cultures, car la linguistique ne peut avoir pour seul objet l'étude de la langue en elle-même et pour elle-même. Pour cela, Rastier dénonce la mauvaise lecture de Saussure qui a été réduite au formalisme et à la synchronie.

La pensée linguistique emmurée dans le signifiant par choix s'est longtemps confinée dans un réflexe schizophrénique, adoptant une méthodologie arbitraire. Or nous soutenons que tout texte épouse, intègre les contours de l'époque de l'auteur dudit texte. Nous affirmons également que la sémantique de Rastier comble nos doutes en répondant à nos questions en ce que celle-ci englobe le signifiant et le signifié tout en renforçant l'unité du texte qui s'inscrit dans un continuum oscillant du global au local.

CHAPITRE IV/ POÉTIQUE DES CHANGEMENTS SOCIAUX

Dans ce chapitre, on traitera des images littéraires/figures de sens entendu comme porteurs des changements sociaux ; les temps verbaux seront convoqués en tant qu'ils vectorisent les changements sociaux. Les micros et les macros symboles n'étant pas absents des textes, nous nous appliquerons à les analyser afin de dévoiler leur rapport aux changements sociaux.

IV-I/ LES CONFIGURATIONS INTRATEXTEUELLES DES CHANGEMENTS SOCIAUX

IV-I-1 Les figures de sens et la problématique des changements sociaux

Rappelons que ce chapitre a pour objet l'étude des figures de sens (image)⁵⁹⁸ ou tropes dans les œuvres du corpus dans leur rapport aux changements sociaux. Nous optons de ne pas nous engager dans les acarnes définitionnels qui viseraient à élucider la notion de figure de sens, puisqu'il s'agit là d'un présupposé connu. Nous résumons que les figures de sens sont *des figures par lesquelles on fait prendre à un mot une signification qui n'est pas précisément la signification propre de ce mot*⁵⁹⁹.

Cependant nous justifierons notre choix de la notion de figures de sens au regard de la polémique générée par la notion d'image littéraire. Nous citons ici deux définitions du terme « image », celle d'un auteur non identifié et celle de Meschonnic :

*Ce qu'on appelle image semble la fois le plus évidemment significatif d'une vision du monde, et le plus insaisissable. — L'abus du mot n'est pas le plus gênant — mais le flou, l'ambiguïté : tantôt terme générique pour tout rapport d'analogie, tantôt synonyme étroit de métaphore, à l'exclusion de la comparaison, ce terme concentre et symbolise l'incapacité de la stylistique, ou de la critique, à fonder sa scientificité*⁶⁰⁰

⁵⁹⁸ On rencontre la notion d'image dans les arts plastiques, en psychologie, en sociologie, en histoire, en informatique, en géographie, en communication, en mathématiques, en religion etc. Nous choisissons la désignation de « figures de sens » qui paraît plus stable et prend en compte la forme et le sens de l'image littéraire.

⁵⁹⁹ BUFFARD-MORET (2009) p. 92.

⁶⁰⁰ MESCHONNIC (1982), p. 101-102

Nous notons que le mot « image » n'est pas suffisamment précis pour rendre compte du contenu stylistique, car comme le souligne Meschonnic l'image reste « insaisissable, floue, ambiguë ». Le mot « image » convoque une polysémie sémantique propre au registre cinématographique ou encore photographique et qui est, nous semble-t-il, inadapté en poétique. Il nous faut trouver un concept idoine, qui ne renferme pas cette connotation, mais qui traduit à la fois une stabilité sémantique mais aussi une précision. La définition apportée ici éclaire sous un certain angle le concept d'image littéraire :

*L'image littéraire n'est ni la réalité, ni un calque de la réalité, mais l'évolution d'une réalité perçue, une réalité reconstituée mentalement dans ses traits saillants grâce à l'art de l'écrivain, un effet du réel.*⁶⁰¹

Selon l'A., cha

décryptage peut générer des complications internes au procédé semblable que l'on peut imputer à l'auteur de l'image pour cause d'erreur. Les problèmes peuvent aussi provenir du cryptage de l'image opéré par son auteur en insérant des paramètres pour que le sens ou les sens échappent aux observateurs, ce qui confère à celle-ci une pluralité de valeurs, significations. En outre, le scrutateur, celui qui observe l'image en la décryptant le fait en fonction de ses propres perceptions, compréhensions et de ce fait peut contredire ce que l'auteur a voulu faire signifier, comprendre⁶⁰³.

Nous passerons en revue quelques conditions requises pour que la figure de sens, éclore. Ces quelques repères loin de subsumer cette notion d'image littéraire/ figure de sens, nous en donnera un aperçu général.

i) La figure de sens se fonde sur la polysémie sémantique. En effet, en rapprochant deux notions aux isotopies très éloignées l'une de l'autre, elle exige une compréhension qui défie le sens premier pour signifier autre chose.

ii) La figure de sens doit son existence au point commun qui rapproche les deux éléments appartenant à des isotopies distinctes. Il ressort de ce rapprochement un rapport d'analogie ou un rapport de contiguïté entre le premier et le second élément.

⁶⁰¹ Voir l'article daté de 2008, intitulé « L'image littéraire et son statut problématique », p. 18, consulté sur site <http://univ-biskra.dz/lab/lla/images/pdf/revue4/rahmani%20ibrahim.pdf>

⁶⁰² *Ibid.*, p. 19.

⁶⁰³ *Ibid.*

iii) La figure de sens se fonde bien plus sur un rapport soit d'analogie soit de contiguïté. Qu'est-ce à dire ? Le mot image est rattaché au contexte d'énonciation par un rapport synecdochique ou un rapport analogique. Nous pouvons affirmer, dans le cas des images synecdochiques, que le terme imageant fait corps avec l'isotopie contextuelle.

Suivons Michel le Guern :

L'image est un élément concret que l'écrivain cueille à l'extérieur du sujet qu'il traite et dont il se sert pour éclairer son propos ou pour atteindre la sensibilité du lecteur par l'intermédiaire de l'imagination⁶⁰⁴.

Cette pensée de Le Guern vient confirmer que l'image littéraire/ figure de sens tire son fondement de la mise en parallèle de deux éléments dont l'extériorité du terme imageant s'impose. Mais la faiblesse de ce positionnement réside dans la non prise en compte de la synecdoque où le terme imageant fait corps avec l'isotopie du contexte.

Dans son œuvre *Introduction à l'analyse du poème*, Gérard Dessons souligne l'importance de l'image en ces termes :

L'image tient une place particulière dans l'étude du poème. Elle présente en effet la particularité paradoxale d'être une composante essentielle du langage poétique, en même temps qu'une réalité linguistique difficile à définir – donc à appréhender⁶⁰⁵.

Plus loin, il apporte cette précision primordiale en rattachant à l'image de nombreux faits de langage et en lui associant un pouvoir de représentation du réel. En un mot, l'image fait voir, elle suggère à la conscience, par le matériau linguistique, une certaine illusion référentielle :

La notion d'image recouvre un ensemble extrêmement varié de faits linguistiques qui ont pour point commun d'être liés à la représentativité du langage, c'est-à-dire sa capacité de représenter des idées, des notions, des objets de pensée⁶⁰⁶.

Si l'auteur perçoit un texte comme une image, ses lecteurs, eux, y observent d'autres images, des images qui diffèrent d'un individu à un autre. Décrire une image implique

⁶⁰⁴ LE GUERN (1973), s. p.

⁶⁰⁵ DESSONS (2005), p. 63.

⁶⁰⁶ *Ibid.* p. 76.

l'emploi de termes, car l'image ne peut se passer de mots pour la décrire, même si la description varie (légende, le slogan ou le commentaire⁶⁰⁷). L'image s'origine dans le langage, car avant l'image, il y a les mots qui la décrivent, autrement dit le langage précède la description de l'image⁶⁰⁸.

L'auteur distingue l'image iconique, idéalisée, idolâtrée à l'image littéraire en passant de l'iconique au mental et du mental au littéraire⁶⁰⁹, mettant en lumière l'antécédence du langage comme lieu possible de décodage, de compréhension et du ou des sens à attribuer à l'image. Nul ne doute que l'image communique avec l'intellect et l'affect. Au plan de l'expression de la beauté du langage poétique que de celui des virtualités significatives, son pouvoir de suggestion est pourvoyeur de poéticité véritable. Si les poèmes s'appréhendent comme des œuvres littéraires, c'est à l'aune de leurs potentialités esthétiques, sémantiques et de l'imaginaire que ces potentialités engendrent le genre poétique véritable.

Nous relevons que toutes les images littéraires ne constituent pas des images poétiques, notamment les images mortes et les clichés, qui bien qu'images littéraires ne sont pas considérées par le poéticien comme des images poétiques.

Les images littéraires/ figures de sens se scindent en deux grandes classes. Celles qui sont issues du principe de contiguïté et celles issues du principe d'analogie. De cette bipartition, deux déclinaisons apparaissent : Les micros image et les macros images. Les micros image se fondent à partir d'un seul mot – c'est le cas des images métaphoriques ou des images synecdochiques – en revanche les macros images se fondent à partir de plusieurs micro-images. Il n'est pas surprenant que les métaphores métonymiques et les métonymies métaphoriques se concentrent à ce niveau. Si les conditionnalités citées plus haut, nous aident à comprendre et à distinguer les différentes figures de sens, l'objet de notre étude est de voir comment toutes ces figures de sens sont vectrices des changements sociaux chez Zadi et chez Eno.

⁶⁰⁷ Voir l'article daté de 2008, intitulé « L'image littéraire et son statut problématique », p. 16.19 consulté sur le site : <http://univ-biskra.dz/lab/lla/images/pdf/revue4/rahmani%20ibrahim.pdf>

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁰⁹ Voir l'article daté de 2008, intitulé « L'image littéraire et son statut problématique », p. 16.19 consulté sur le site : <http://univ-biskra.dz/lab/lla/images/pdf/revue4/rahmani%20ibrahim.pdf>

Du point de vue de la méthode nous allons, dans un premier temps, procéder à un aperçu quantitatif de ces figures de sens non pas en les dénombrant systématiquement dans nos deux œuvres de référence, mais en délimitant dans l'une et l'autre des œuvres, un échantillon suffisamment représentatif de la nature des figures de sens employées par les auteurs et rendant compte de façon privilégiée des changements sociaux qui demeurent l'objet principal de notre étude. Nous allons ensuite, dans un second temps, procéder à une analyse qualitative sur la base d'exemples des deux échantillons. Ce sera le lieu d'expliquer comment telle ou telle figure constitue une projection ou une simple monstration de tel ou tel bouleversement social non seulement par rapport à la nature et au contenu de ce bouleversement, mais aussi par rapport au temps de sa manifestation phénoménologique, soit en synchronie (temps présent de l'époque concernée) soit en diachronie (temps passé ou futur par rapport au présent de l'époque concernée). L'étude des temps verbaux constituera l'objet crucial du second chapitre.

IV-I-1-1 Approche quantitative

IV-I-1-1-1 Échantillon de *Fer de lance*

1 - « Cette étoile n'est pas l'étoile que nous annonçons hier,

Cette étoile n'est pas l'étoile que ton peuple attendait, Hermès⁶¹⁰ »

Ces deux vers rendent compte d'une métaphore in absentia, et repose sur un présent d'actualité.

2 - « Le ciel si désolé d'étoiles malingres. »

Ce vers à la ligne 7 de *Fer de Lance*⁶¹¹ est une métaphore adjectivale qui en contexte se mue en anthropomorphisme. Le présent sous-tend la temporalité de cette image poétique.

3 - « *L'immense pluie qu'il me faut libérer pour la survie de ce peuple sevré* » dévoile une métaphore in absentia ou métaphore déductive fondée sur le présent.

Le mot repère ne se dévoile pas d'emblée, il se découvre par réflexion à partir du contexte⁶¹².

⁶¹⁰ Voir *Fer de Lance*, p. 162

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 66.

⁶¹² *Ibid.*

4 - « *Ces sots repus d'étoiles grasses* » exprime une image complexe à fondement métaphorique se concrétisant par un présent.⁶¹³

5 - *Signe Légion de mouche Tsé Tsé sur ma terre anémiée*

Signe

Légion de scorpions sur le foie de ma terre en gésine

Signe

Légions de fourmis-magnans jusque dans le regard infécond de ma terre fourvoyée

La figure de sens qui apparaît dans ce passage de *Fer de lance*⁶¹⁴ ligne 1 à 6 est une macro image symbolique, rendant aussi bien compte d'un passé colonial que d'un présent de douleur.

6 - *Ne m'offre point une victoire de fourmi-magnan*⁶¹⁵, si cette macro image symbolique repose sur un fondement purement contextuel, il faut surtout noter sa densité culturelle.

7 - *Et ces bases surtout qui ceinturent ma terre comme un nœud de potence* est une comparaison métaphorique établit sur un présent⁶¹⁶.

8 - *La nuit est longue*

La nuit des dévoreurs d'âmes

La nuit est longue

La nuit tronqueuse de vaillance

La nuit est longue

La nuit qui truque les vaillances

Notre nuit

La nuit des brouilleurs de vue

*Nuits Les nuits de l'Afrique défunte*⁶¹⁷ ligne 10 /

Dans ces vers, le mot « nuit » se fonde sur une macro image symbolique dont la visée spective et rétrospective est manifestement exprimée.

9 - *Ces morts ricanant sur mon front dressé* (p. 36) ligne 15 à 21 ; image complexe à fondement initiatique révèle un passé colonial par le biais des morts racontant ce qui leur est arrivé. C'est un rire nerveux⁶¹⁸.

10 - *Dowré Danse à mon signal la danse de la mort*⁶¹⁹ est une figure transtemporelle ; elle se fonde sur le passé, le présent et le futur.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 77.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁶¹⁵ Voir *Fer de lance* à partir des pages 17 à 21.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 97.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 36.

11 - *Dowré triste temps que le temps d'un triomphe agonisant*⁶²⁰.

⁶¹⁹ Voir *Fer de lance*, p. 119.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 121.

IV-I-1-1-2 Échantillon de *La prophétie de Joal*.

Ci-joint l'échantillon de la *Prophétie de Joal* :

1 - « *Comme chant de kora est une la prophétie* », nous repérons une **comparaison**⁶²¹ traduisant un présent.

2 - *Leur méchanceté brûle comme un feu dévorant*⁶²² est une comparaison construite également sur un présent.

3 - *Dites à celui-ci fructifie les talents*, dévoile une **métaphore in absentia**⁶²³ reposant sur un présent de la narration.

4 - *La cathédrale de pierre qui vole jusqu'aux étoiles*⁶²⁴ rend compte d'une **image hyperbolisante**, fondé là encore sur le présent.

5 - *Les princes nouveaux aiment tous les dons corrupteurs* indique la présence d'une **métaphore in absentia**⁶²⁵ exhibant un présent.

6 - *La prophétie de Joal*

Est une, ne se démontre point

Comme un chant de kora musique pour

Le cœur ne se démontre pas. »⁶²⁶ Cette image traverse le **présent et le futur**.

7 - *La gazelle aux attaches célestes de la montagne d'IFE*⁶²⁷ est une image qui révèle une image reposant sur le **passé et présent**.

⁶²¹ Voir *La prophétie de Joal*, p. 23.

⁶²² *Ibid.*, p. 28.

⁶²³ *Ibid.*, p. 24.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 38

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 41

IV-I-1-2- Approche qualitative

Dans nos textes de référence, les métaphores sont les plus nombreuses. Elles saturent le livre I, II, et III de *Fer de lance*. Mais cela n'a rien d'étonnant, en effet, la métaphore est la forme langagière la plus utilisée par les poètes. D'ailleurs, la puissance expressive qui la caractérise n'est pas étrangère à cette prédilection des poètes. La métaphore est un mode de pensée par analogie, qui traduit un transfert de sens, entre deux termes, dont l'un doit être au moins évoqué. *La prophétie de Joal* compte moins d'images comme nous l'avons souligné plus haut. Il nous faut ici faire une remarque générale. En relisant les deux œuvres du corpus pour établir les échantillons que nous venons d'établir, il nous est apparu clairement que par rapport à la production de figures de sens, ces deux textes diffèrent fort largement. Autant nous avons un foisonnement de tropes dans *Fer de lance*, autant il nous est donné de constater leur extrême rareté dans *la prophétie de Joal*. Il faut en convenir : le poème d'Eno Bélinga relève d'une poésie du signifié tandis que celui de Zadi Zaourou relève de la poésie du signifiant. Il s'agit là d'une différence quantitative qui va se projeter à l'intérieur de ces échantillons que nous avons élaborés et délimités dans l'une et l'autre de ces deux œuvres. En effet, dans *Fer de lance*, les douze images que nous avons répertoriées n'épuisent en rien les données tropiques. Quant aux six images de l'échantillon de *La prophétie de Joal*, elles sont pratiquement les seules à militer le statut de tropes et plus précisément celle de figure de sens parce que la pensée spirituelle ou philosophique y domine très largement. Nous avons dû nous convaincre du fait que dans *La prophétie de Joal*, ce ne sont pas dans les métaphores, les métonymies ou synecdoques ni même dans les phénomènes musicaux (harmoniques, répétitions, etc.) que réside la poésie mais plutôt dans l'extrême élévation de la pensée. On la voit se densifier petit à petit, affronter les espaces et le temps, les vaincre et nous entraîner malgré nous dans une sorte de voyage mystique, éclairant l'histoire des peuples et du continent africain d'un jour nouveau. Et nous liant à ses peuples et à ses terres non par cet élan passionnel que nous découvrons chez les révolutionnaires et qui les poussent au combat, mais par ce flux d'amour qui, selon Gandhi ou Martin Luther King, sait et peut vaincre sans recourir par la violence des armes. Ici, sans s'adonner à l'habituelle prestidigitacion de la poésie, l'auteur insuffle un souffle poétique d'une extraordinaire fraîcheur, lequel apaise, pacifie sans que les lecteurs ne perdent le moins du monde-bien au contraire – leur foi en l'Afrique et en son combat, les yeux rivés sur l'avenir. C'est bien cela que l'écrivain ivoirien

Charles Nokan appelait « *une poésie des situations* ». *La prophétie de Joal* émeut en définitive autant que *Fer de lance*, bien que leurs moyens de production de la poéticité soient différents et même opposés. N'est-ce pas aussi cela un des multiples secrets et pouvoirs de la poésie ? Nous l'avons évoqué, nos échantillons portent la griffe singulière de chacun des deux poètes. Cela dit, qu'en est-il des liens possibles entre les images de ces échantillons et les changements sociaux ? Cette question est pertinente parce que Zadi Zaourou est de manière toute évidente passionné par les moindres signes des mutations de la Côte d'Ivoire et de son peuple (ce qui se justifie par ses options révolutionnaires⁶²⁸ non moins évidentes). Eno Bélinga lui, est tout entier tendu vers l'auto dynamisme du continent et de ses peuples. N'est-ce pas la matière de son œuvre ? Mais par d'autres voies : il se consume du dedans enfermé dans le silence et l'apparence statisme de l'initié. C'est un maître et non un combattant. Mais revenons à nos échantillons. Chacun d'eux comportent quatre types d'images :

- celles qui sont tournées vers le passé (rétrospection)
- celles qui s'inspirent du présent de l'époque concernée (spection)
- celles qui scrutent le futur ou l'annoncent (prospection)
- celle enfin, plus rares qui traversent le temps et appartiennent donc tout à la fois au présent au passé et au futur. Avant toute analyse, procédons au regroupement des images selon leur orientation temporelle.

Dans cette partie de notre travail, nous n'avons pas pour prétention d'analyser toutes les images poétiques de notre corpus. Mais de repérer par un échantillonnage d'images, les liens qui s'établissent entre les images et les changements sociaux. Pour mener à bien notre étude, nous avons scindé les images en deux groupes : les images simples ou micro images qui englobent les métaphoriques, les comparaisons, les synecdoques et les métonymies et les images complexes ou les macros images, qui sont le cas des métaphores métonymiques et des métaphores synecdochiques. Notre travail, faut-il le répéter a pour cadre la poésie ivoirienne. Nos poètes de référence sont des poètes oralistes, qui se caractérisent par leur ancrage dans la tradition orale africaine. Les figures de sens qu'ils produisent, portent les marques de cette appartenance. Seulement, les figures de sens, ne sont pas une affaire relative à la peau, de

⁶²⁸ Bernard Zadi s'est lui-même proclamé poète révolutionnaire, voir Annexe, p. 18.

sorte que la structure extérieure et les principes qui la fondent ne varient pas d'une civilisation à une autre. Dans ce chapitre, nous analyserons les figures de sens simples et/ou complexes et leurs rapports aux changements sociaux, ensuite nous traiterons des symboles et enfin, dans une troisième partie, nous convoquerons les temps verbaux.

IV-I-1-2-1 Poésie et témoignage de « rétrospection »: comme un devoir de mémoire

La poésie en tant que genre littéraire est indissociable de la pratique sociale des peuples qui l'ont engendrée. Nos poètes de référence que sont Zadi et Eno ne donnent pas tort à cette loi en exhumant le passé des peuples africains à travers de grands résistants. La traite négrière et bien plus proche de nous, la colonisation, restent des expériences indirectes pour ces deux auteurs, toutefois, ils n'hésitent pas à les convoquer dans leurs œuvres respectives. C'est le lieu de souligner ici que ces deux poètes posent le problème de l'insertion des faits passés dans le vécu des peuples d'aujourd'hui. Selon nous, cette insertion s'institue comme un devoir de mémoire pour ces deux poètes qui célèbrent le beau moral, le beau politique, le beau humain et même le beau psychologique. Ce devoir de mémoire aide les peuples concernés à ne pas se tromper de combat. Il n'est du tout pas surprenant qu'un glissement épique vienne renforcer ce devoir de mémoire, car il s'agit avant tout de surévaluer le possible humain pour forcer l'admiration de ces grands hommes. Pourquoi enseigner Chaka, Napoléon, De Gaulle ? Tout simplement les poètes, par des procédés épiques, œuvrent à graver ces héros dans la mémoire collective pour ne pas perdre les glorieux souvenirs de leur lutte ou de leur résistance.

La notion de rétrospection renvoie à l'histoire, mais nos poètes de référence n'ont pas la même perception de l'histoire que les historiens. D'ailleurs leur mode d'opérer n'est pas semblable à celui de l'historien qui fonde ses conclusions sur des enquêtes chiffrées et des statiques prévisionnelles. Zadi et Eno n'enquêtent pas par le truchement des données statistiques ou encore par des prévisions chiffrées. Pour ces raisons, le poète Eno ne s'improvise pas historien au sens classique du terme, de la fonction. Eno puise dans les vérités historiques du continent noir les ressources permettant de soutenir la grandeur dudit continent. À travers les images littéraires de notre corpus, nous verrons comment nos textes rendent compte de l'histoire passée de l'Afrique noire.

1- *Dites à celui-ci fructifie les talents que tu as reçu de tes pères... p. 24 verset 6*

L'image réside ici dans le rapprochement entre le verbe « fructifier » (produire des fruits ou encore rapporter des bénéfices) et le nominal talent qui, lui, désigne une disposition, une aptitude, ou une capacité naturelle à faire quelque chose. Le talent a donc une nature qui relève de l'ordre de l'abstrait. Et, justement l'image naît de ce rapport morganatique entre ces deux notions que rien ne rapproche à priori.

Dans cet impératif, il y a un vide volontaire du destinataire du message. Le poète s'adresse à tout dirigeant – chef de lignage, chef traditionnel, chef de famille, chef, député, roi, président de la république, empereur – à quelque niveau qu'ils se situent, ces responsables doivent inciter les sous ordres à l'action, car le talent désigne ici le travail. Les choses se développent comme si la colonisation, l'esclavage et la traite négrière n'avaient jamais existé. Mais, à la limite nous pouvons parler à la place du poète et dire que celui qui a des oreilles pour entendre, entend et que celui qui a de l'intelligence pour comprendre, comprenne et des yeux pour voir, voit, que tout discours sur les malheurs du continent n'est certes pas inutile, mais qu'il est de très loin insignifiant par rapport à ce que le poète attend de l'Afrique.

En fait, il s'agit de faire naître une nouvelle conscience collective qui inciterait tous les Africains à marcher dans la même direction, afin que chacun s'emploie du mieux qu'il peut pour atteindre cet objectif stratégique. « *Dites à celui-ci fructifie le talent...* ». Ce texte poétique allude, selon nous, à la parabole biblique, à la religion, et dévoile implicitement la foi de l'auteur. L'accès à la modernité exige une culture du travail qui, nous semble-t-il, a fait des autres peuples de grandes nations. Eno soutient qu'il revient aux Africains et à leurs politiciens de s'en inspirer pour révolutionner leur quotidien plutôt que de geindre dans des lamentations. L'allusion à « *La cathédrale qui s'envole vers le ciel* » symbolise l'idée de la beauté et l'immense travail accompli, qu'il s'agisse de l'œuvre architecturale ou du travail des ouvriers. « La cathédrale qui s'envole vers le ciel » exprime également l'idée d'élévation, d'un bâtiment construit de sorte à surplomber la ville, les bâtiments. Cette élévation renferme l'idée que le Dieu chrétien est plus élevé, est au-dessus des constructions humaines. De plus, la cathédrale est le fruit de l'ouvrage des hommes qui montre le génie des bâtisseurs. Le regard qu'Eno porte sur le présent est particulièrement positif et le démarque des autres poètes africains. L'angle d'attaque très original, son regard aiguisé explicitant le contexte nous

autorise à voir en Eno des qualités de révolutionnaire. Mais, il ne faut pas omettre la problématique d'un présent suscitant des inquiétudes comme ces figures de sens en témoignent : « **Les princes aiment les dons corrupteurs** (p. 23) ».

2-Les princes aiment les dons corrupteurs (p. 23)

Il est également un verset qui retient notre attention dans cet échantillon de Joal où il y a là encore un vide de la dénotation. Les princes nouveaux aiment les dons corrupteurs, là encore comme nous l'affirmions, le poète ne nous précise pas qui sont ces princes. Nous supputons sans grande surprise que les princes sont les rois, les chefs de canton, les chefs de village, les chefs de lignage, toute la classe nobiliaire, les autorités au Cameroun et en Afrique. Il faut prendre « princes » au sens large en y incluant toute personne qui détient le pouvoir. Ce vide partiel de la dénotation semble être privilégié et affectionné par Eno Bélinga qui laisse ainsi libre cours au lecteur de construire et de moduler sa signification en multipliant par X le nombre des destinataires. Mais c'est aussi une astuce qui aide à l'accomplissement total du texte par le renfort des multiples lectures qu'il autorise. On constate que ce verset a tous les accents d'une parole proverbiale. Dans la culture africaine comme dans toutes les autres cultures, il semble que l'on se serve des proverbes comme des vérités universelles, générales, et éternelles pour conseiller, aviser et mettre en garde contre d'éventuels dérapages.

La critique du pouvoir, des princes régnant du Cameroun par le poète dépasse le cadre de la frontière camerounaise et vaut pour les princes de la région subsaharienne aussi bien pour la Côte d'Ivoire, le Togo, le Ghana, le royaume Ashanti que pour les princes d'Asie, d'Amérique et d'Europe. L'œuvre apparaît de ce fait universelle.

L'on voit d'ailleurs dans le *Prince* de Machiavel, l'insistance sur les qualités morales du prince, mettant l'accent sur la qualité première qu'est la vertu. L'auteur précise « *car la fortune reste insuffisante lorsqu'il n'y a pas de vertu.* »

3-Les princes aiment les dons corrupteurs, ils courent après les gains illicites.

Alors le poète Eno fait cette mise en garde qui l'est sans l'être, il énonce cette vérité pour conseiller les chefs d'état africain dans le cadre de l'exercice de leur fonction, afin qu'ils se préservent de toutes dérives. Eno Bélinga vilipende la corruption des dirigeants africains et milite en faveur de dirigeants intègres. Cette mise en garde fine et intelligente montre le génie

créateur du poète camerounais qui par des voies subtiles fait allusion de façon très claire à la quotidienneté de l’Afrique résumée par *Ils courent après les gains illicites*.

4-La cathédrale de pierre qui vole jusqu’aux étoiles (p. 28)

Ce vers correspond à une image, une hyperbole, qui se fonde sur la démesure de la grandeur de la cathédrale qui s’élèverait jusqu’au ciel. Le poète Eno insiste sur l’immense tâche qu’a abattue l’Occident en matière architecturale et la qualité des matériaux. Cette évocation a pour objectif de servir de boussole au continent noir afin de l’inciter à davantage de labeur gage d’une réussite et d’un développement assurés.

*La prophétie de joal
Est une, ne se démontre point
Comme un chant de kora musique pour
Le cœur ne se démontre pas.⁶²⁹ » **Présent et futur***

5- La gazelle aux attaches célestes de la montagne d’Ifé (p. 41). Passé et présent

La gazelle aux attaches célestes de la montagne d’Ifé est une métaphore qui repose sur le rapprochement de deux référents d’isotopies distincts que sont la gazelle d’une part et les attaches célestes d’autre part. L’auteur les rapproche pour des raisons esthétiques, la gazelle, mammifère d’Afrique réputée pour sa beauté, sa grâce et la montagne d’Ifé qui symbolise la finesse et l’élévation de la culture africaine.

6-Leur méchanceté brûle comme un feu dévorant, p. 28.

Cette image est une comparaison qui s’établit comme suit : objet comparé (leur méchanceté), objet comparant : (un feu dévorant) et comme, morphème de comparaison. Mais nous avons également une métaphore qui se perçoit dans le rapprochement entre le nominal méchanceté qui est de l’ordre de l’abstrait et le verbal brûler. Ce rapprochement laisse apparaître une métaphore *in presentia*.

Au premier regard, il apparaît très nettement que les images embrassent les trois périodes temporelles : passé, présent, futur, souvent à cause de leur complexité, mais aussi et surtout pour des raisons idéologiques liées aux choix de l’auteur. De ce fait les versets qui portent ces images sont presque toujours transversaux.

⁶²⁹ Voir *La prophétie de Joal*, p. 38.

IV-I-1-2-2 Poésie et témoignage de « spection »: critique et admiration d'un présent problématique

Analysons l'échantillon retenu dans l'œuvre *Fer de lance* et *La prophétie de Joal* en évoquant le traitement du présent de l'époque considérée. Au premier regard, nous nous rendons compte que cet échantillon dans son traitement des images du présent illustre parfaitement ce que nous disions de la différence entre les deux poètes. Nous scrutons de plus près l'échantillon à travers ces différents versets.

– Critique d'un présent fait de misère et de paupérisation : Le cas de *Fer de lance*

*Cette étoile...
Cette étoile n'est pas l'étoile que nous annonçons hier,
Cette étoile n'est pas l'étoile que ton peuple attendait, Hermès⁶³⁰.*

Tout commence par la double image symbolique de l'étoile. La première image fait une nette référence au passé, mais en opposition radicale avec ce qu'il est donné à l'auteur de constater dans le temps présent. En effet, au verset 11 de la page 162, il apparaît très clairement que l'auteur et les « princes régnants » du moment ont caressé, partagé dans le passé un rêve commun, un grand rêve : l'espérance d'une libération de la Côte d'Ivoire et de l'Afrique par une action révolutionnaire aussi résolue, aussi franche et saine que celle qu'ont entrepris naguère le peuple chinois et ces dirigeants et dont l'étoile de Yéna demeure et demeurera toujours un vivant symbole. Sans la moindre ambiguïté, il est dit que les dirigeants du temps présent ont trahi la lutte et le grand rêve. Suivons Zadi :

Cette étoile n'est pas l'étoile qui sillonne le ciel d'Abidjan et qui danse à l'appel

*De vos tambours rituels et au rythme de vos chants
Castagnettes et grelots,
Cette étoile n'est pas l'étoile que nous annonçons hier
Cette étoile n'est pas l'étoile que ton peuple attendait, Hermès
Donc Prenez garde
Chevalier de défi
Prenez garde car l'orgueil n'était
Pas au programme
Le mensonge non plus
La fatuité non plus
La suffisance non plus
La transgression de la loi du silence non plus
Non plus*

⁶³⁰ Voir *Fer de lance*, p. 162 ou Annexe, p. 151.

*Non plus
Non plus....
La justice à béquilles non plus !
Prenez garde amis
Cette étoile qui danse dans ce ciel démonté n'est pas l'Etoile de Yéna
Ni même la rose au cœur de....
Cette étoile qui danse, ô fils de Maïa, m'a tout l'air d'un « travelo »⁶³¹*

C'est de cette mise en regard du présent et du passé, cette confrontation du présent et du passé dont se dispense Eno Bélinga et qui, au contraire, constitue l'un des traits distinctifs de la poésie de Zadi. Dans cet échantillon de *Fer de Lance* par exemple l'image symbolique de l'étoile renvoie à tout un pan de l'histoire de la révolution chinoise, au temps où les révolutionnaires de Mao Tsé Toung ayant libéré une parcelle du territoire ont expérimenté dans la province ou ville de Yéna une sorte de république populaire virtuelle qui leur ont permis d'éprouver certaines de leur théorie à l'épreuve de la pratique sociale révolutionnaire. Là aussi, comme dans *La prophétie de Joal*, l'image n'est pas gratuite, elle est forte et sémantiquement productive.

Le soleil est l'étoile la plus proche de la terre et l'énergie qu'elle produit est capitale pour la vie. Mais, ici, il semble clairement, que le soleil n'est pas l'astre habituel, il est donc en situation connotative, et, rappelle le souvenir de l'étoile de la révolution chinoise, porteuse d'espoir et de bonheur réel pour le peuple. Mais tout porte à croire que la mission du soleil est travestie et d'ailleurs Zadi parle d'une étoile qui a tout l'air d'un « travello » donc déguisé.

*Cette étoile n'est pas l'étoile que nous annonçons hier, cette étoile n'est pas l'étoile que ton peuple attendait, Hermès*⁶³².

Le poète dénonce la pratique politique actuelle en Côte d'Ivoire qui s'est muée en scélérate, loin de faire le bonheur du peuple, elle devient un outil d'asservissement.

⁶³¹ Voir *Fer de lance*, p. 162 ou Annexe, p. 151.

⁶³² *Ibid.*, p. 162.

La seconde exploitation de l'image symbolique de l'étoile nous inscrit dans le présent de la narration et rend compte en langage poétique aussi bien de la cupidité des classes dirigeantes que de la misère du peuple.

*Ah ces sots repus d'étoiles grasses et ruminant dans le creux de mon épaule leurs trésors ravis à ma faim*⁶³³

Ce seul verset est l'expression de l'antagonisme qui affecte les rapports entre le peuple et les dirigeants. De toute évidence, le moi qui renvoie au poète est un moi pluriel puisqu'en réalité il a la valeur du pronom personnel de la première personne du pluriel « nous ». Ce verset est à en mettre en rapport sémantiquement en tout cas avec ces deux autres vers : « *Ah ces sots repus d'étoiles grasses et ruminant dans le creux de mon épaule leurs trésors ravis à ma faim* » et « *voute bardée de cris* ». Par ailleurs, si le ciel n'est pour le poète qu'une projection pure et simple de la société des hommes – c'est bien le cas, – il est bien évident qu'il existe entre ces deux versets un rapport de cause à effet. En effet, ces sots repus d'étoiles grasses ne peuvent être que les bourgeois de la nouvelle société ivoirienne et africaine et les étoiles dont ils sont repus tous les morts qui sont le résultat de leur politique d'exploitation de l'homme par l'homme qui, saisie en image métaphorique complexe représente ce qu'on appellera volontiers une anthropophagie politique. Sur ces bases, l'on perçoit aisément toute la portée du verset 6 de la page 66 dans lequel ces cris dont on nous dit que la voûte céleste est bardée ne peuvent être que les clameurs d'un peuple en désespérance. Un peuple harcelé par la famine, par la maladie, et qui hurle son désespoir à des dirigeants qui ont décidé une fois pour toute d'être sourd et aveugle.

Disons en passant que ce recours fréquent aux étoiles et leur anthropomorphisation, Zadi, selon lui-même, le doit à son maître défunt *Botteh Zegbi* dit Jean Marie 3 qui était spécialiste d'astronomie traditionnelle et l'a initié juste un brin à cette science : savoir reconnaître quelques constellations, accéder à leur symbolique et avoir conscience de la projection de leur ordre interne sur la société humaine.

⁶³³ *Ibid.*, p. 77.

Mais par-dessus tout, le poète s'intéresse à la pratique des puissances étrangères, qui déploient toutes les ruses politiques pour perpétuer leur domination aussi bien sur la Côte d'Ivoire que sur les pays africains. La comparaison par dans laquelle le morphème de comparaison « comme » relie les bases militaires occidentales à des nœuds de potence et même les identifient littéralement les unes aux autres, en est une parfaite illustration.

*Et ces bases surtout qui ceinturent ma terre comme un nœud de potence : Fer de lance*⁶³⁴

Ces bases militaires, selon Zadi, seraient là pour mater les chefs d'État africains chaque fois que leur vient la « sottise » idée de manifester la moindre velléité d'indépendance réelle. L'image est productive et l'idée de strangulation qu'elle évoque semble toujours d'actualité dans l'Afrique d'aujourd'hui. On pourrait faire allusion aux événements survenus précisément en Irak et en Lybie. Mais les choses peuvent se complexifier. Là où la force brutale ferait prendre aux puissances le risque de trop se découvrir et même de se faire désapprouver par les quelques autres puissances qui seraient soucieuses de justice et porteuses d'une certaine éthique du droit international (Chine, Russie), Zadi soutient que l'on assiste à un travail de manipulation pensé et organisé par de longues mains pour maintenir les peuples africains dans la dépendance. Nos deux échantillons en portent témoignage. D'abord dans *La prophétie de Joal* :

*Et si vous vous taisez
Soucieux de construire
Avant tout l'arche symbole du travail bien fait
et de la fructification des talents
Perce les nues ils diront
Vous refusez le dialogue*⁶³⁵

Ensuite dans *Fer de lance* :

*La nuit des brouilleurs de vue*⁶³⁶

On remarquera au passage que l'image symbolique de l'arche offre à admirer le résultat d'un immense effort de révolution culturelle, d'un renoncement aux querelles vaines et aux luttes fratricides. Et même aux slogans anti-impérialistes auxquelles personne ne donne un vécu concret et pratique pour bâtir quelque chose de grand, d'utile à tous, qui témoignera

⁶³⁴ Voir *Fer de lance*, p. 97.

⁶³⁵ Voir *La prophétie de Joal*, p. 27.

⁶³⁶ Voir *Fer de lance*, p. 30.

du génie du continent et de ses peuples. Dans l'échantillon de Joal, nous l'avions déjà souligné, l'image symbolique du talent sature toute l'œuvre : « *Dites à celui-ci fructifie le talent* »⁶³⁷. Les brouilleurs de vue s'opposent justement au travail qu'il faut abattre, cette figure de sens métaphorique révèle encore une fois, selon ces deux poètes, l'hypocrisie des grandes puissances occidentales. Voyons comment les figures de sens mettent en lumière leur portée prospective.

IV-I-1-2-3 Poésie et témoignage de « prospection » dans *Fer de lance* et *La prophétie de Joal*.

La plupart des figures de sens dénombrés dans le poème prédisent un châtement exemplaire, non seulement à ceux qui n'auraient pas fructifié le talent, mais aussi à leurs veuves et leurs orphelins. C'est dire tout le prix que le poète accorde à ce défi du talent à fructifier, fructification dont semble dépendre, selon lui, la renaissance du continent.

*Si vous voilà les mains vides ce jour-là
Grande sera la colère du maître ce jour-là
Et il n'y aura aucune pitié pour vos veuves, vos orphelins.*⁶³⁸

En revanche, dans *Fer de lance*, les figures de sens exaltant le futur sont gage de victoire et aussi de renaissance mais après d'âpres combats et de sacrifices sans nombre. La meilleure illustration que Zadi donne est l'hymne aux sofas, aux soldats de l'empereur Samory Touré roi du Wassoulu qui résista militairement aux légions coloniales françaises pendant 18 ans et fût vaincu à Guélérou, à l'ouest de l'actuelle Côte d'Ivoire.

*Bénis soient vos cœurs
Guerriers indomptables,
Bénis soient vos fils
Pour que vive et règne toujours plus magnifique notre almamy au cœur si pur
Allez donc
Lions du wassulu !
Allez
Car tôt l'infidèle au pâle visage pliera le genou
Et si pour plaire à l'agresseur
Des frères ennemis venaient à couper sous vos pieds
Les ponts de liane sur les fleuves,
Sofas intrépides,
Allez toujours
[...]*

⁶³⁷ Voir *La prophétie de Joal*, p. 24.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 28.

*Sous vos coups redoutés,
Et la paix et l'abondance nous reviendrons sur vos ailes, bientôt, très bientôt
Las de guerroyer en terre mandingue,
L'homme blanc repassera les dunes du Sahel
Et s'en ira loin des vertes rives du Djoliba !⁶³⁹*

Ici, la défaite de Samory est une victoire sous couveuse, qui tôt au tard se manifestera par la reprise de la lutte par les peuples opprimés. Tel est la réflexion et le positionnement de Zadi dans ce vers :

Dowré triste temps que le temps d'un triomphe agonisant⁶⁴⁰

Ce verset également de *Fer de lance* conforte la victoire du peuple de Côte d'Ivoire par la présence du participe présent « agonisant » s'opposant bien évidemment à la vie. La dualité mort/ vie présent dans cette métaphore relaye la loi dialectique des changements de contraires. La victoire du parti au pouvoir en Côte d'Ivoire est une question de temps, car elle se présage d'une défaite cuisante.

Conclusion

Cet échantillon de *Fer de Lance* illustre de façon parfaite l'écart significatif entre les poétiques de Zadi Zaourou et d'Eno Bélinga. Alors qu'avec le poète camerounais nous suivions, dans une embarcation sereine, le cours majestueux d'un fleuve coulant dans la plaine, avec le poète ivoirien, nous affrontons le torrent et les cascades de ce même fleuve évoluant dans les falaises, crêtes et vallées de la montagne. Les versets de *Fer de lance* évoque l'idée d'une révolution qui couve, l'idée de violence future, l'idée de ruptures brutales (disons révolutionnaires pour tout dire) alors que, comme nous le soulignons, l'échantillon de *La prophétie de Joal* ne suggérait que de lentes mutations de la société, la naissance de tradition nouvelle dans la durée des changements sociaux certes, mais sans rupture brutales ni violences. En ce qui nous concerne, nous sommes très largement satisfaite de la cohabitation de ces deux courants idéologiques engendrant deux poétiques de valeur et toutes deux préoccupées – on ne peut mieux dire-de la nécessité de l'Afrique et des africains d'aller aux changements afin d'accéder au type de modernité auxquelles sont parvenues les puissances

⁶³⁹ Voir *Fer de lance*, p. 52-53.

⁶⁴⁰ Voir *Fer de lance*, p. 121.

qui les ont envahies et qui continuent de les opprimer à cause des rapports de force qui sont en leur faveur. Au total, nous pourrions dire sans prendre trop de risques d'erreurs, que *La prophétie de Joal* plaide pour une révolution culturelle de l'Afrique et des africains étant entendu qu'une telle révolution aurait indubitablement des rendements sur le front économique et social. *Fer de lance* au contraire est un plaidoyer pour une révolution globale et radicale sur les fronts politique, économique, social et culturel. Dans les deux cas, néanmoins, la charge sémantique des images ne varie pas du tout mais simplement de façon subtile et nuancée. Qu'en est-il des symboles dans leur prise en charge des des changements sociaux?

IV- 2/ Autour des macros symboles

La définition classique du symbole, reprise par Durand, s'est constituée autour de trois constantes ainsi circonscrites. Il met en avant première la portée tangible du signifiant, il en suit le signifié qui demeure la meilleure approche pour faire comprendre et évoquer, et enfin, une troisième chose qu'on ne peut ni comprendre, ni voir, ni percevoir de façon directe. Si cette définition tripartite du symbole évoque le signifiant, le signifié et un élément non identifiable, cela rappelle l'approche rastiérienne du signe linguistique. Durand le perçoit en convoquant la définition de Derrida qui s'oppose au découpage du signe linguistique tel qu'évoqué dans le *Cours*.

Autrement dit, le symbole est un système de connaissance indirecte où le signifié et le signifiant annulent plus ou moins la « coupure », un peu à la manière de Jacques Derrida qui dresse le « gramme » contre la coupure saussurienne (3).⁶⁴¹

La perception du symbole dans ce cadre le pose comme un élément autorisant une connaissance indirecte qui se mue en son contraire. C'est ce qu'atteste Durand dans cette définition :

Le symbole est un cas limite de la connaissance indirecte, où paradoxalement cette dernière tend à devenir directe, — mais sur un autre plan que de plan du signal biologique ou du discours logique — , son immédiateté vise le plan de la gnosis comme en un mouvement asymptotique.⁶⁴²

Issu étymologiquement du grec ancien, *sumbolon*, qui lui-même provient du *sumbalein* « joindre », « associer », le symbole désigne un objet cassé, coupé en deux morceaux et partagé entre deux contractants. Pour attester du statut d'ayant droit ou de contractant, il fallait rapprocher les deux morceaux conçus pour s'emboîter parfaitement. Ceci

⁶⁴¹ DERRIDA (1972), p. 40, 50 ss.

⁶⁴² DURAND (1975), p. 7.

fait dire à Jacqueline Picoche que « le symbole est un signe de reconnaissance⁶⁴³ », puisque l'assemblage des parties cassées, confirme leurs origines communes.

Si étymologiquement symbole est un signe de reconnaissance, il est perçu par les anthropologues comme une source d'expression. Ces propos de Durand en sont une affirmation :

Et il se pourrait que ce soient les théologiens qui aient raison, car ce que nous, anthropologues, appelons « symbole », ce n'est nullement le fameux « signe de reconnaissance » (symbolon) par deux moitiés d'un objet fragmenté ; on demande au symbole tout autre chose que le mécanisme univoque du symbolon, on lui demande justement de « donner un sens », c'est-à-dire au-delà du domaine de la communication, de nous faire accéder au domaine de l'expression⁶⁴⁴.

Chez les Grecs, le symbole est une parole ou un enseignement mystérieux réservé aux seuls initiés.

Sur le plan spirituel, les livres saints regorgent d'innombrables symboles que seuls peuvent décoder les sacrificateurs, les prêtres et les pasteurs. Le Saint esprit, considéré comme un associé indispensable à la compréhension des récits bibliques, joue le rôle de l'agent rythmique⁶⁴⁵ comme dans le processus de circulation de la parole dans les sociétés orales ivoiriennes. Notons bien que sur le plan littéraire :

Le symbole est un énoncé descriptif ou narratif susceptible d'une double interprétation sur le plan réaliste et sur le plan des idées. Il se présente comme une image qui en suggère une autre, une image figurative qui cache l'image réelle⁶⁴⁶

À cette définition d'Ebehed King, il faudra renforcer la double interprétation par une multitude d'interprétations car un symbole est toujours pluriel et va au-delà de la dualité.

⁶⁴³ PICOCHÉ cité par EBEHEDE KING (2005), p. 217.

⁶⁴⁴ DURAND (1975), p. 9.

⁶⁴⁵ L'agent rythmique est un agent qui sert à rythmer la parole et à la rendre plus accessible.

⁶⁴⁶ EBEHEDI KING (2005) p. 247.

Le symbole, qu'il soit en étroit lien avec l'allégorie ou pas, est toujours voilé. Il ne se révèle pas d'un coup. Il autorise dès lors des comparaisons et interprétations. « *L'œuvre devient une recollection du sens, possible à raison de l'ambivalence*⁶⁴⁷ ». Ceci permit à Aristote d'établir une différence entre le muthos et le logos. Le premier terme renvoyant à la logique équivoque et le second à l'univoque. Dans cette dynamique, le symbole devient un adjuvant au remembrement du langage. D'ailleurs Humboldt soutient que le symbole assimilerait la pratique discursive à une prosopopée : ce par quoi toute donnée externe deviendrait donnée interne au sujet. L'approche du Larousse montre déjà que le symbole lui-même est l'alpha et l'oméga d'une autre signification. Dans *théorie littéraire*, R. Wellek et Warren définissent le *symbole* comme suit :

*Un objet qui renvoie à un autre, mais qui demande aussi qu'on s'intéresse à lui-même en tant que présentation.*⁶⁴⁸

La définition de ses deux penseurs est bipartite et conciliante, car elle se fonde aussi bien sur l'élément figuratif du symbole que sur le référent c'est-à-dire ce à quoi il renvoie. Michel Le Guern spécifie le symbole dans la même tracée que les précédents penseurs :

*Il y a symbole quand le signifié normal d'un mot employé fonctionne comme signifiant d'un second signifié qui sera l'objet symbolisé*⁶⁴⁹.

Nous retiendrons que le symbole, caractérisé par sa dimension figurative, tire son fondement d'un rapport arbitraire ou conventionnel. Il peut être perçu à partir d'emblèmes, d'icônes ou même de certains indices. Si le processus de symbolisation se perçoit à travers des référents textuels ou extratextuels (culture, histoire, initiation...) de façon générale, les civilisations du monde assignent une mission pédagogique aux symboles tout en reconnaissant une fluctuation dans leur degré d'encodage. Ils partent du sens littéral au sens anagogique en passant par les autres perceptions de sens Sur ce continuum, l'on commencerait par le sens le plus saillant en allant progressivement vers le sens le plus hermétique. Zadi soutient en outre que :

*Le décryptage des symboles hermétiques nécessite un acte initiatique sans lequel le néophyte se limiterait aux significations des mots, les contenus conceptuels étant masqués et non accessibles à toute personne non instruite à l'initiation*⁶⁵⁰

⁶⁴⁷ Voir la définition sur le site : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/symbole/95230>

⁶⁴⁸ WELLEK, WARREN, (1985), p. 264.

⁶⁴⁹ LE GUERN (1973), p.40.

Nous passerons en revue quelques symboles dominant dans les deux œuvres de références que sont *La prophétie de Joal* et *Fer de lance* pour en déceler la substance. On évoquera le macro symbole de *Joal, des Talents* et de *Fer de lance*.

IV-2-1 Le macro symbole de Joal

Nous avons défini plus haut le symbole en insistant sur la dimension figurative, mais aussi sur le conventionnalisme et l'arbitraire qui le fondent. Il nous aide également à donner un sens. Ici, le nominal Joal est la somme de plusieurs micro symboles qui traversent le texte en prenant significations diverses en fonction de l'emploi. Joal, village balnéaire du Sénégal est loin de la réalité à laquelle le texte nous soumet. Nous sommes dans une dynamique centrifuge où le déploiement sémantique de Joal part du village balnéaire pour désigner in fine, une cité de rêve, la Jérusalem nouvelle.

Joal est le village natal du poète-président Léopold Sédar Senghor, figure emblématique de la négritude. Le chantre de la négritude identifie son village à une terre idéale où il fait bon vivre. Le royaume de l'enfance, comme il le nomme, a ceci de particulier : l'art, les pratiques culturelles et le quotidien sont vécus tels que les ancêtres les ont transmises.

Dans la deuxième strophe du chant 2, on peut lire :

*Dites à celui-ci fructifie les talents
Que tu as reçu de tes pères
Dans la maison de Joal*⁶⁵¹

Joal, loin du village sénégalais représente un lieu d'habitation où des enfants ont reçu des consignes pour un héritage qu'ils doivent féconder. Cette occurrence est renforcée à la page 28 par ce distique :

*Enfant de Joal dans le concert de nations,
Grossissez la fortune reçue de vos pères*⁶⁵²

⁶⁵⁰ EBEHEDI KING (2005) p. 260.

⁶⁵¹ Voir *La prophétie de Joal*, p. 24.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 31.

Les enfants de Joal ont reçu en héritage de leurs pères les talents ; des talents qui leur confèrent une caractéristique singulière. Ceux-ci conviés à devenir riches en fructifiant lesdits talents.

Dans le chant 6, le paradigme change diamétralement :

*Domineront sur la maison de Joal
Toutes les nations étrangères venues de loin*⁶⁵³.

La particule symbolique « Joal » s'enrichit davantage. Ce choix sélectif du passage résulte de l'exhumation des allusions historiques qui, en elles seules, sont des rappels violents.

*Les enfants et les enfants des
enfants de Joal contre leur gré seront échangés
(...)
Le sanctuaire de Gorée sera
Devenu dépôt d'esclaves des chaînes des peines
(...)
Au-delà des mers des océans sera
Conduite en esclavage la descendance de Joal*⁶⁵⁴

Les enfants de Joal et leur lignée connaîtront un sombre destin, ils expérimenteront l'esclavage. Le nominal « Gorée » traduit le commerce des humains qui eut lieu pendant trois siècles sur le continent noir. L'île de Gorée, petite île au large de Dakar, était un entrepôt où les esclaves étaient parqués ; la situation géographique en bordure de mer de l'île en facilitait les transactions pour un embarquement sur les mers et les océans. Cette transposition à connotation historique vient renforcer la description du poète. En effet, les esclaves, capturés pour certains, étaient revendus à des maîtres pour servir d'ouvriers serviles dans les plantations de canne à sucre. Ce commerce deshumanisant a vu plusieurs générations d'Africains traverser les mers pour un aller sans retour. Le symbole de Gorée reste gravé dans la mémoire des peuples noirs comme l'image de la souffrance coloniale et de ses conséquences. La conduite en esclavage des enfants de Joal sera semblable à ce qu'ont connu les esclaves de Gorée. On perçoit très clairement que le poète Eno transpose l'histoire de Gorée à celle de Joal. L'auteur par identification métaphorique établit un rapport entre Joal, ville balnéaire du Sénégal et Joal maison de tous les Africains, donc l'Afrique elle-même. Tel un prophète, Eno prédit une déportation et des tourments aux descendants de Joal.

*Les enfants et les enfants des
enfants de Joal seront tourmentés le jour la nuit durant*⁶⁵⁵

⁶⁵³ Voir *La prophétie de Joal*, p. 31.

⁶⁵⁴ *Ibid.*

(...)

Joal laisse transparaître ainsi le symbole de la recolonisation de l’Afrique. Comme les Africains déportés, ainsi seront recolonisés les descendants de Joal.

Les enfants et les enfants des enfants de Joal ne se reconnaîtront plus, ils se battront⁶⁵⁶.

Lisons :

Les conquérants viendront

*Des terres lointaines du ciel des mers d’outre-tombe*⁶⁵⁷

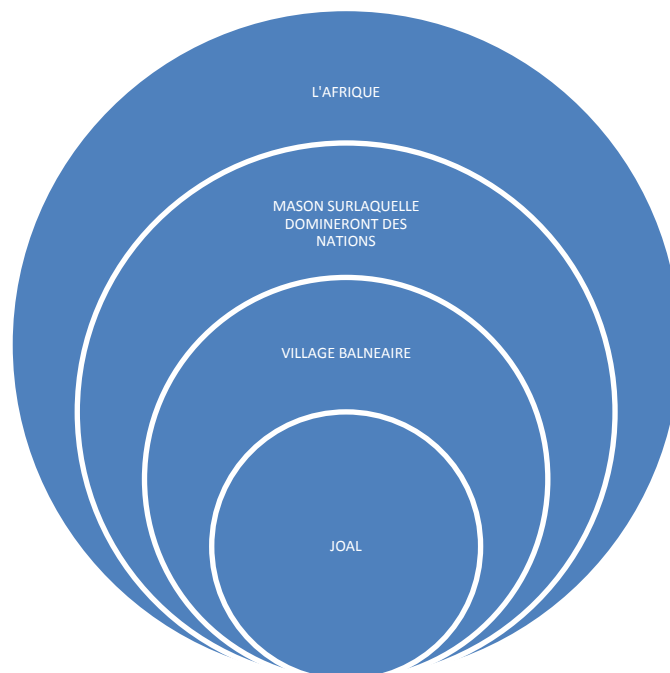
Joal apparaît enfin, au vu des passages du texte comme une cité à construire, une nation à bâtir. « *C’est la grande demeure qui abritera les nations du monde* ». Un royaume de *gloire* et de *grâce*. On voit en Joal une préfiguration de la cité, source de plénitude, de richesses et de vie. Comme la Jérusalem divine, Joal, reflète la cité terrestre aux valences divines.

Le poète Eno, à partir de Joal a su traduire l’image d’une ville de rêve, une ville idéale construite « *selon les plans de la Joal céleste* ». La Jérusalem Nouvelle, un monde de bonheur pour chacun et où toutes les nations vivront en harmonie et en paix.

⁶⁵⁵ Voir *La prophétie de Joal*, p. 30.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 32.



Parti d'une ville balnéaire du Sénégal, nous avons assisté par une dynamique centrifuge à une densification du macro symbole « Joal » marquant l'expression d'un combat pour un changement social.

– Joal insinuerait également la dénonciation d'une plage sombre de l'histoire de l'Afrique : les conséquences de l'esclavage et de la colonisation.

– Joal, cité d’espérance du poète, ne diffère pas de *la grande demeure qui abritera les nations du monde*. C’est le juste ton d’un texte qui finalement est un chant d’espérance et non de désespoir.

-Joal représente aussi la symbolique du peuple (Joal, comme un peuple), de l’identité patronymique (Joal, comme un nom de famille à transmettre de génération en génération) et Joal représente une maison, une tribu en lien avec la lignée patrilinéaire que l’on peut associer à l’identité patronymique. Ces trois symboles s’interpénètrent.

– Joal, c’est enfin la prophétie qui exhume le prophète Joad dans *Athalie* de Racine ; le poète vient apporter une parole d’avenir, une parole qui « évoque l’espérance et des lendemains meilleurs si les prescriptions sont observées. Tout ce contexte alludant aux récits bibliques vient conforter entre autres cette prise de position. Eno s’inspire aussi de Racine qui, lui, se réfère systématiquement à la maison de David dont il faut entretenir et conserver la lignée de laquelle sortirait le messie, lumière révélée aux nations. En effet, nous relevons une similitude entre le nom de Joad et Joal, car les sonorités « oa » et la consonne « j » sont identiques, en revanche, la substitution de la consonne « d » par « l » reste l’élément dissemblant. Selon notre hypothèse, les thématiques issues du texte de Racine ont inspiré Eno Bélinga telles que la destruction du royaume de Juda à cause du meurtre crapuleux, ici, il est transposé, chez Eno en non fructification du talent.

Racine évoque le prophète Joad qui prédit l’avenir rempli de l’esprit de Dieu. Il voit le changement de Joas, roi de Juda qui autrefois, très pieux, commet un meurtre crapuleux : celui de Zacharie. Ce meurtre provoque la colère de Dieu contre les Judéens et de tous les malheurs qui les accablèrent. La destruction du temple et la ruine de Jérusalem sont prédites par le prophète Joad (1 R 13, 1-32). Le prophète apporte quand même une espérance au peuple en la venue d’un consolateur que tous attendaient. Cette prédiction prophétique se déroule au VI^e siècle avant Jésus Christ, le roi chaldéen Nabuchodonosor II saccage le royaume de Juda en 586 av. J. C et brûle le 1^{er} temple judéen.



CONCLUSION

La construction de la nation Joal et la fructification de leurs talents génèrent l'affluence des peuples vers la nation Joal et retrouve ainsi sa gloire, une image comparable à celle évoquée en Ag 2, 9, la gloire de la 2^{nde} maison. Bâtie, la nation Joal occupera dès lors une position stratégique. Elle deviendra une nation auprès de laquelle les autres peuples, les tribus, les nations viendront s'agréger et se ressourcer. Analysons le macro symbole des talents.

IV-2-2 Le macro symbole des talents

Ce poème d'Eno Belinga est un symbole lui-même. Cette œuvre entièrement bâtie sur des fondations symboliques, nécessite un éclairage pour mieux déceler la substance. Si les dictionnaires de la langue française définissent le talent comme une monnaie renvoyant à une valeur ou une richesse morale, il désigne au vu de ces mêmes dictionnaires l'habileté naturelle ou acquise à faire quelque chose dans le domaine artistique notamment. Le nominal talent renvoie à plusieurs signifiés et « virtuèmes » chez Eno Bélinga.

Nous pouvons relier l'allusion au terme « talent » évoquée dans cette œuvre au texte biblique de Mt 25, 14 à 30, Lc 19, 11-27, notant que le poète s'en inspire. Concernant le texte évangélique matthéen aborde la parabole des talents. Il y est question d'un homme riche devant effectuer un séjour à l'étranger sans précision de sa date de retour. Faisant appel à ses

trois serviteurs, le riche homme leur confie ses biens afin qu'ils puissent les fructifier pendant son absence. Il donne cinq talents au premier, deux talents au second et un seul talent au dernier, sachant que cette redistribution s'est faite sur la base des capacités de chacun. Dès son retour de voyage, le riche maître demande aussitôt à chaque serviteur de lui rendre compte de l'utilisation faite des talents qui leur ont été octroyés.

Le récit biblique précise que les deux premiers serviteurs fructifièrent leurs talents en obtenant chacun le double de ce qu'ils avaient reçu. À son retour, le maître les félicite pour cette belle réussite et pour la plus-value réalisée en leur exprimant toute son admiration et sa reconnaissance. Il les récompense parce qu'ils ont su capitaliser son bien. Quant au dernier serviteur, qui n'avait reçu qu'un seul talent, il décida de l'enfouir dans le sable, n'envisageant point de fructifier l'unique talent en sa possession dans la crainte de le perdre et de mal agir. Au retour de son maître, il lui remet le talent en l'état, ce qui suscite une grande colère chez ce dernier qui le châtie en lui retirant cet unique talent et en le chassant de sa propriété.

Étymologiquement le mot « talent », issu du terme latin, *talentum* désigne un « poids grec variable, évalué approximativement à 50 livres⁶⁵⁸, correspondant à une « somme d'argent variable⁶⁵⁹ ». Le talent correspond, selon interbible, à une unité de poids évaluée à peu près à 34 kg, équivalant à la plus importante unité de poids et qui est outil pour calculer le poids de l'or et évaluer l'argent⁶⁶⁰. En employant le terme « talent », le poète camerounais évoque les capacités de gestion de l'argent. La mission des enfants de Joal consiste en la fructification de l'héritage transmis par leurs pères. S'ils réussissent leur mission ; ils seront récompensés. Par contre, une colère s'abattra sur les générations à venir, s'ils ne fructifient pas leurs talents.

Des similitudes de situation rapprochent ledit texte biblique à celui d'Eno. En effet, dans la parabole biblique tout est symbole ; et chaque mot dit se doit d'être compris allégoriquement. Saint Augustin propose dans sa théorie d'interprétation des textes sacrés, d'exhumer les différents degrés de symbolisation. Ainsi ; en nous fondant sur sa théorie, quatre interprétations du mot talent peuvent être déchiffrées. D'abord au sens littéral, le mot talent signifierait la somme d'argent confiée à chaque serviteur. Il allude au symbole des

⁶⁵⁸ Dictionnaire Latin français Gaffiot (réédition 2001), p. 741.

⁶⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁶⁰ Voir l'article intitulé « Talent » paru le 25 janvier 2013 sur le site : http://www.interbible.org/interBible/ecritures/mots/2013/mots_130125.html

ressources, de toutes les potentialités de la culture noire, des vertus, des lois et de toutes les possibilités accordées aux Africains etc.

Au sens allégorique et moral, il désignerait la capacité à développer les dons spirituels, les capacités morales et toutes aptitudes que Dieu attribue à chacun pour le servir et bâtir son église. Enfin, le talent, au sens anagogique, représenterait la parole de Dieu elle-même qui doit être annoncée jusqu'aux extrémités de la terre avant la parousie.

Dans *La prophétie de Joal*, on peut lire à la page 24 :

*Dites à celui-ci fructifie les talents
Que tu as reçus de tes pères
Dans la maison de Joal car
Grande sera la colère du maître
S'il te trouve les mains nues*⁶⁶¹

C'est la première fois dans ce texte que le mot talent apparaît. Il recouvre ici le sens d'un héritage confié à un tiers ; celui-ci devant le fructifier afin d'éviter la colère du maître des talents. Il est intéressant de relever que le talent reçu provient du père et de la lignée patrilinéaire de ce dernier, car le texte précise « tu as reçu de tes pères ». Le poète insiste sur l'héritage transmis par les ancêtres masculins jusqu'au propre père de celui qui a reçu le talent, une perpétuation sexuée des talents. Bélinga omet d'évoquer la lignée matrilinéaire comme si le leg du talent concernait exclusivement les hommes de la lignée patriarcale. Que représente le texte dans notre micro contexte. Le vocable talent est repris à la page 24 :

*Dites à celui-ci fructifie les talents
Que tu as reçu de tes pères*⁶⁶²

*À la page 26, le poète écrit
Quand à vos fils vous dites
Parlant de vos pères
De leurs talents sont citées
D'élection ville de justice
Et de haute montagne d'Ifé*⁶⁶³

Ici, plus qu'ailleurs c'est le global qui exhume le sens du local. Le contexte historique irrigue les vers et nous dévoile une part de l'histoire de l'Afrique. L'identification métaphorique à la montagne d'Ifé et à la ville d'élection confirme la symbolique entre le talent et la culture.

⁶⁶¹ Voir *La prophétie de Joal*, p. 24.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 26.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 28.

Mais les vers qui suivent demeurent stimulants tant par leur expression que par leur portée sémantique.

*La culture des champs
Le travail du fer sera abandonné dans la confusion*

*Les sculpteurs ne ciselleront
Plus le bronze durant des générations nombreuses*

*Ceux-là qui soignaient
Mourront et ne transmettront plus leurs secrets*

*Les petits enfants ne recevront
En héritage que le vent des paroles vaines et confuses⁶⁶⁴*

Le patrimoine culturel est piétiné et abandonné par les enfants de Joal. Faudrait-il décrire par d'autres représentations la subordination du fait culturel ? Eno n'élimine pas les problèmes qui menacent la légitimité de la culture. En voici quelques exemples.

« Sera abandonné, ne ciselleront plus, ne transmettront plus, recevront en héritage que le vent ».

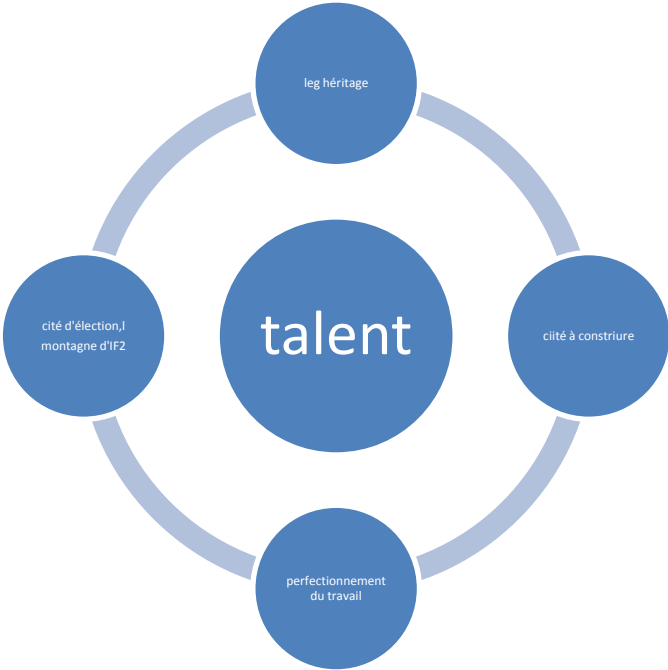
Les enfants de Joal ont rompu la chaîne générationnelle par la non fructification du talent. La culture des champs, le travail de fer, la sculpture, la médecine des ancêtres, la sagesse d'antan sont abandonnés. Si ces pratiques culturelles sont le socle sur lequel les nations développées ont fondé leur puissance, le poète Eno déplore leur l'édulcoration dans le contexte du Cameroun.

*Toi la fidèle jadis pleine de grâce et de vérité
Pleine de talents et de justice tu étais l'asile
De femme nue femme noire dame de la montagne
(...)
Tu es devenue un repaire d'assassins ton goût
De vin de palme est frelaté aussi tes princes coutumiers
Sculpteurs et chantres sont dissolus se font complices des voleurs
(...)
Les princes nouveaux aiment tous les dons corrupteurs
Courent après les gains illicites l'orphelin à leurs yeux
Est devenu biafrais parce que décolonisé l'orphelin⁶⁶⁵*

⁶⁶⁴ Annexe, p. 142.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 145.

L'abandon des talents et la non transmission des talents entraînera un déperissement des valeurs et la perte de tout repère pour les enfants de Joal.



CONCLUSION

En conclusion à cette analyse du symbole talent de *la prophétie de Joal*, nous relevons – et nous le soulignons avec insistance – le poids du lexème talent dans cet échantillon. C'est un symbole biblique que l'auteur récupère ici comme une simple allégorie insérée dans son discours politique. Comme nous l'avons montré, cette image balise tout le parcours initiatique et intimiste dans lequel nous engage le poète. Le talent est une monnaie, une richesse, une aptitude, un héritage, une cité d'élection, une ville de justice, la haute montagne d'Ifé et enfin le patrimoine de toute l'Afrique. Les talents que sont les richesses et les valeurs du continent sont en possession des Africains, c'est en se mettant au travail que le continent noir pourra s'affranchir économiquement.

Ce lexème nous permet également aux africains de se débarrasser des clichés ou autres stéréotypes, d'avoir une claire vision des vrais changements sociaux, des conditions de leur avènement et de leur accomplissement. Nous avons là l'exemple d'une image-symbolique forte et sémantiquement productive. Voyons à présent comment Zadi nourrit les symboles de son œuvre.

IV-2-3 Le noyau symbolique « Fer de lance » dans l'expression des changements sociaux

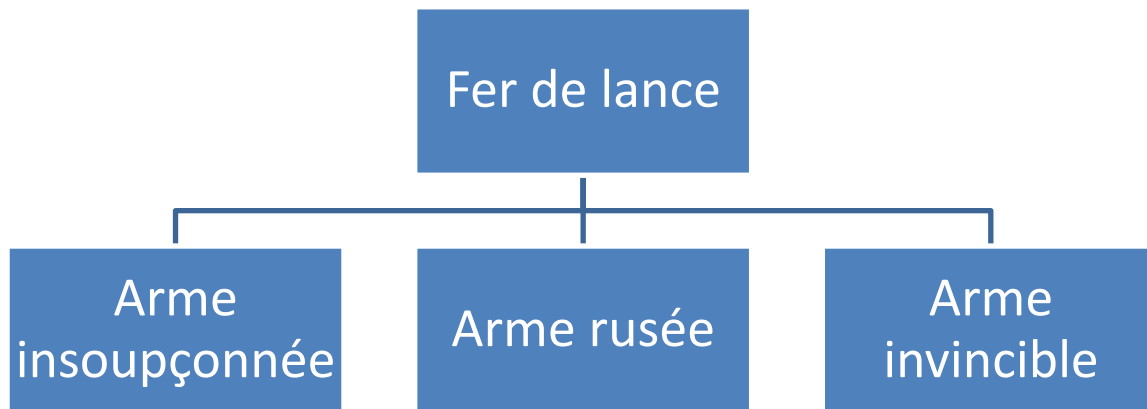
Fer de lance est un symbole dont le décodage n'est pas du tout anodin dans la thématique de cette recherche. En effet, ce titre évocateur mérite qu'on en saisisse la substance.

À l'origine, le mot « lance » renvoie à une arme de combat constituée d'une longue hampe à l'extrémité de laquelle se trouvait une pointe en métal. Elle pouvait être utilisée comme un manche dans les batailles et infliger à l'adversaire de lourdes pertes, lorsqu'elle était lancée avec suffisamment de force. Quant à l'expression *Fer de lance*, elle a désigné au XIV^e siècle la pointe métallique d'une lance et au XIX^e siècle, des ornements de ferronnerie ayant une apparence de fer de lance. Si cette métaphore exprime la partie offensive d'un dispositif militaire, elle est également dans un ensemble une partie très capitale. Nous voyons bien que cet horizon est loin de nous satisfaire pour comprendre ce symbole. Seules les incursions dans le texte et les micros contextes nous seront d'une utilité fondamentale. Nous ferons un va et vient constant entre le global et le local. À cet effet, le poète écrit à la page 73

*Va ton chemin,
Aiguillon du soir
Dard insoupçonné des sentiers déserts
Burin
Burin retors
Vilbrequin !⁶⁶⁶*

Les nominaux utilisés ici, renvoient tous au champ lexical des armes et nous recensons : Aiguillon, Dard, Burin, Burin retors, Vilbrequin...

Toutes ces armes énumérées sont fait d'un manche, mais un élément fédérateur les rallie : le rapide mouvement d'attaque. Nous pourrions schématiser les différentes facettes de l'arme qu'est *Fer de lance* de la façon suivante :



Si la puissance du lexique montre la prégnance des nominaux renvoyant à l'arme blanche, il nous est donné de constater dès les premiers vers, la mission assignée à *Fer de lance* :

*Va donc ton chemin,
Fer de lance
Va ton chemin⁶⁶⁷*

La personnification de *Fer de lance* illustrée dans ce poème, représente l'aboutissement de l'anthropomorphisation chez Zadi qui parle aussi bien à la nature, qu'à

⁶⁶⁶ Voir *Fer de lance*, p. 73.

⁶⁶⁷ *Ibid.*

toutes ses composantes. Ici, il échange avec la lance comme s'il parlait à un humain. Mais, la particularité de ce discours est, qu'il relève du type impératif. Nous retiendrons qu'il s'agit de ce fait d'un ordre et non d'une suggestion ou d'un simple avis comme on pourrait le croire. Le poète Zadi intime l'ordre à *Fer de lance* au travers d'une triple mission non pacifique d'instruire son peuple, de balayer les traîtres et mieux de balafrer ses adversaires.

– Une mission de fécondité

La parole du poète est semblable à une semence mise en terre en vue d'une récolte. Cette parole nullement stérile porte une puissance productive :

*Va ton chemin et féconde ce sol mien que du doigt
Je désigne à ta marche virile*⁶⁶⁸

Les propos du poète sont donc soumis à une obligation de résultats, ce d'autant plus que la marche de son verbe est virile, une marche qui a la capacité, l'énergie et la force de procréer. Le verbe « féconder » et l'adjectif « virile » appartiennent au même champ sémantique, celui de la génitalité. P. Bourdieu définit d'ailleurs le terme virile, virilité comme suit : « la virilité est entendue comme une capacité reproductive, sexuelle et sociale, mais aussi comme une aptitude au combat⁶⁶⁹ ». Le mot « viril » est associé à la masculinité, à ce propos, Connell regroupe cet attribut dans les caractéristiques de masculinité hégémonique⁶⁷⁰. Léonie Monginou cite la définition du DPL, à « viril » au sens propre est défini comme l'« ensemble des attributs et des caractères physiques et sexuels de l'homme », « propre à l'homme, au sexe masculin qui témoigne de l'énergie, de la fermeté, de la résolution que la tradition prête au sexe masculin⁶⁷¹ ». Ce symbole de la parole féconde est repris également à la page 66 de *Fer de lance* où la parole poétique est comparée à une pluie indispensable pour entretenir la vie inhérente à toute semence. Le destinataire de cette parole féconde n'est pas nommé clairement, c'est un destinataire fictif. Cependant un groupe de mots (sol mien) nous permet de déduire qu'il s'agit de la terre du poète. On peut donc conclure qu'il parle de son

⁶⁶⁸ Voir *Fer de lance*, p. 99.

⁶⁶⁹ BOURDIEU (1998 /2002), p. 75.

⁶⁷⁰ CONNELL (2014), p. 37.

⁶⁷¹ MONGINOU (2015), voir *DPL* (2008), p. 1070.

peuple constitué de paysans, de jeunes, d'intellectuels, d'hommes politiques, d'un peuple responsable donc réel, que, le poète opposait jadis au peuple théorique⁶⁷².

– Mission purificatoire

Fer de lance
Beau losange d'acier neuf
Va donc ton chemin
(.....)
Et me balaye tous ces gueux en queue de pie
Didiga⁶⁷³

La mission seconde que le poète assigne à sa parole consiste à extraire ou à dégager tout ce qui peut être considéré comme immondice. Sa parole balaye et nettoie tout sur son passage. Son *burin de langue* s'attaque particulièrement aux personnes en queue de pie. Les gueux au sens dénotatif sont des mendiants, des clochards, des miséreux, des pauvres. Ce sont des personnes qui vivent dans la précarité et dont les conditions de vie laissent à désirer. Cette allusion renvoie à une partie du peuple ivoirien dans la période décrite par l'auteur. Il est issu dans la plupart du temps de la paysannerie. Notons qu'à l'époque coloniale, on n'avait à peine deux classes sociales⁶⁷⁴, d'un côté, la noblesse composée des chefs canton et des chefs de lignage, et de l'autre côté la masse populaire constituée exclusivement du peuple. Ces gueux dont parle le poète sont issus de la paysannerie et pour cela, l'école coloniale était le seul facteur d'élévation sociale. Mais ici, paradoxalement le poète nous les présente comme étant vêtu de façon splendide. C'est une métaphore ironique, un procédé d'ailleurs dont se sert Zadi pour ridiculiser ses adversaires. Dans la version de 2002 le nominal *gueux* est remplacé par *pecquenauds* qui n'est moins plus glorieux. Les culs-terreux ou les ploucs que sont les pecquenauds sont tout aussi des vocables dépréciatifs. Il y a tout de même une différence qualitative entre ces deux vocables. Si le premier met l'accent sur l'ascendance sociale, le second lui est plutôt tourné vers l'épaisseur morale du destinataire. Dans un cas comme dans l'autre, ce sont des arrivistes qui ont besoin de se faire voir et de se donner une substance qui n'ont pas. Ils sont totalement cagoulés pour reprendre une expression chère au poète :

⁶⁷² Le poète Zadi, homme de gauche et responsable d'un parti politique (USD) a créé la notion de peuple réel et de peuple théorique pour exprimer sa désillusion dans le combat pour la conquête des libertés du peuple ivoirien. Ce peuple totalement émasculé, qu'il qualifie de peuple d'énuque ne sait percevoir le chemin de son bonheur, mais se constitue « fossoyeur » et « bêcheur » de sa propre liberté.

⁶⁷³ Voir *Fer de lance*, p. 99.

⁶⁷⁴ À cette période, il n'existait pas vraiment de classe sociale.

Chez nous, même les mots portent le masque à l'image des divins esprits qui dansent sous le cône de raphia⁶⁷⁵

Des queues de pie pour se donner une apparence digne ou des ploucs qui veulent de la renommée.

*Et j'ai su la sculpter la stèle
Aube prochaine
De mon burin de langue
Ma langue aux trois vents qui sait si bien libérer... pour ma survie
Les meutes d'ouragans salvateurs
Didiga⁶⁷⁶*

– Mission Belligérante

*Sur ton front, traîtrise éburnéenne, le cinglant baiser de
mon fer de lance
FER DE LANCE !
Fer de lance
Beau losange d'acier neuf
Va donc ton chemin...⁶⁷⁷
Et maintenant, FER DE LANCE,
Va ton chemin
Va ton chemin ô mon wiegweu punitif
Va donc et balafre ce soleil étrange et scélérat⁶⁷⁸
(...)
Et me balafre tous ces pecquenauds en quête de renom⁶⁷⁹
Ils sont venus Dowrè

Des rives de trahison⁶⁸⁰*

La parole du poète attaque un destinataire non identifié, mais qui se manifeste par la présence du pronom de la deuxième personne *ton* et à qui *Fer de lance* laisse une marque : ce sont *traîtrise éburnéenne* et dans une certaine mesure *rives de trahison*. Au plan formel, plusieurs alliances morganatiques sont à relever : l'emploi métaphorique de *baiser*. Le nominal *baiser* est une marque d'attention et ne saurait être rapproché de l'adjectif *cinglant* qui, lui, exprime quelque chose de violent, et même de cruel. Cela laisse transparaître un rapport antagonique entre *Fer de lance* et le destinataire. L'atmosphère décrite n'est pas du

⁶⁷⁵ Épitaphe au texte *Fer de lance*, version 2002.

⁶⁷⁶ Voir *Fer de lance*, p. 50.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁷⁸ Voir *Fer de lance*, *Césarienne*, p. 73. Ce passage n'apparaît pas dans la version de 2002.

⁶⁷⁹ Nous avons simultanément travaillé sur les deux textes de *Fer de lance* : la version intégrale et celle de 1975. Dans la dernière version celle de 2002 des nominaux ont été modifiés : soleil remplacé par pecquenauds. Cependant, nous notons que les deux références montrent l'unicité du discours. Ce texte est à la page 99 de *Fer de lance* version intégrale.

⁶⁸⁰ Voir *Fer de lance*, p. 67.

tout de l'ordre de l'affectif, mais plutôt de la belligérance. C'est à raison que le verbe *balaftrer* a pour complément d'objet direct *pecquenauds* et soleil étrange et scélérat.

La catégorie des pecquenauds serait probablement ceux qui font la politique pour se donner une assise sociale et non défendre une cause. Ceux qui n'ont aucune facture morale et dont la visée immédiate se limite à des intérêts matériels. Les pecquenauds pourraient désigner tous ces traîtres qui continuent de pactiser avec le régime du parti unique, qui au fond est une souffrance pour le peuple. Enfin, les pecquenauds seraient également, ces dirigeants qui n'ont rien compris et qui font le jeu maintenant de la colonisation :

*Ah ! Ces nègres infâmes à peine moins voraces que mes blancs criquets du temps naguère.*⁶⁸¹

Conclusion

L'analyse du symbole *Fer de lance* laisse transparaître clairement la dimension de pédagogue de Zadi. En effet, le poète se donne pour mission première de former son peuple, de l'instruire. Ne dit-on pas que la connaissance est la clef de la liberté ? Ou encore paraphrasant la bible, *mon peuple périt faute de connaissance*⁶⁸². Il y a donc une dimension pédagogique dans la démarche du poète qui est frappante :

- 1- Féconder → une dynamique d'instruction
- 2- Balayer → dégager toutes les immondices
- 3- Balaftrer → attaquer par une saine colère les pecquenauds

Le poète n'arrive à l'offensive qu'après avoir essayé de dissuader le peuple sur le chemin de l'égarement. On voit bien que ce symbole métaphorique n'est décodable qu'à partir d'éléments linguistiques contenus dans le texte et à partir de parallélisme lexicaux. En tout état de cause, cette particule symbolique nous a permis de comprendre l'atmosphère d'affrontement qui règne par le titre de l'œuvre et les raisons qui justifient le changement social que le poète ne cache plus.

⁶⁸¹ Voir *Fer de lance*, p. 109.

⁶⁸² Osée 4, 6.

Mais au-delà de l'action de *Fer de lance* sur les peccenauds et la traîtrise éburnéenne, c'est la similitude de l'effet sur les consciences ivoiriennes et africaine qui sont les destinataires de cette parole qui nous occupe. En effet, nous réalisons bien, que le poète en tant que poéticien, linguiste et stylisticien a la pleine mesure de l'importance et du poids des mots. D'ailleurs, il s'en sert pour émanciper son peuple et éveiller sa conscience politique et sociale. Jean Paul Sartre relaye exactement la même idée en citant Brice Parain, que « *les mots sont des pistolets chargés*⁶⁸³ », c'est à dessein que les paroles du poète sont assimilées à la grenade de feu et même à la dynamite afin de susciter l'action. Pour Martin Kouadio N'guettia :

*Fer de lance pourrait signifier ce qui est dynamisant pour un nouveau départ.
Ressusciter le passé pour redynamiser le présent afin de préparer l'avènement d'un
futur fait de bonheur, voilà qui pourrait justifier l'entreprise du poète.*⁶⁸⁴

Il en ressort un surcodage du noyau fer de lance qui découle du rôle symbolique que le poète Zadi attribue à son poème. Il n'y a pas que les symboles qui épousent la thématique des changements sociaux. Voyons comment les temps verbaux, à leur tour, irriguent cette problématique.

⁶⁸³ SARTRE (2008), p. 29.

⁶⁸⁴ KOUADIO (2005), p 352.

IV-3/ Les temps verbaux comme vecteur des changements sociaux

Les analyses du présent, du passé et du futur à partir des figures de sens et des symboles engagé déjà de façon significative l'étude des temps verbaux et leur portée sémantique dans les deux œuvres. Cette question, nous allons maintenant l'aborder dans le sous chapitre qui y était consacré. Du point de vue de la méthode nous partirons de nos acquis c'est-à-dire des analyses que nous avons déjà réalisées pour combler leurs insuffisances s'il y a lieu. Nous y apporterons cependant quelques additifs pour préciser plus spécifiquement la dimension que les poètes donnent au passé, et que nous avons délibérément peu étudiés jusque là. Rappelons ici que c'est surtout à *Fer de lance* et non à *La prophétie de Joal* que nous devons cette exhumation du passé et de sa portée sociale. En effet, pour Zadi, le passé tel qu'est exprimé dans son poème en tout cas, renvoie à une double valeur : le devoir de mémoire d'une part, exigence sans laquelle aucun peuple ne peut apprécier correctement les défis du présent ni se frayer une voie d'accès à un avenir radieux ; une valeur juridique ensuite. Cela signifie que les peuples concernés dressent un acte d'accusation en règle chaque fois qu'ils évoquent les répressions dont ils ont été victimes dans leur histoire récente ou lointaine. Cela signifie aussi qu'ils prennent petit à petit conscience de la justesse de leur cause et de ce qu'elle ne peut pas ne pas triompher à terme alors que celle de leurs oppresseurs est injuste du point de vue du droit humain et qu'elle ne peut pas ne pas échouer à terme.

C'est sur ces bases là que nous nous efforcerons de mettre en lumière la signification des quelques temps verbaux que nous choisirons dans les deux œuvres du corpus selon leur densité sémantique et/ou idéologique.

1. Le temps universel

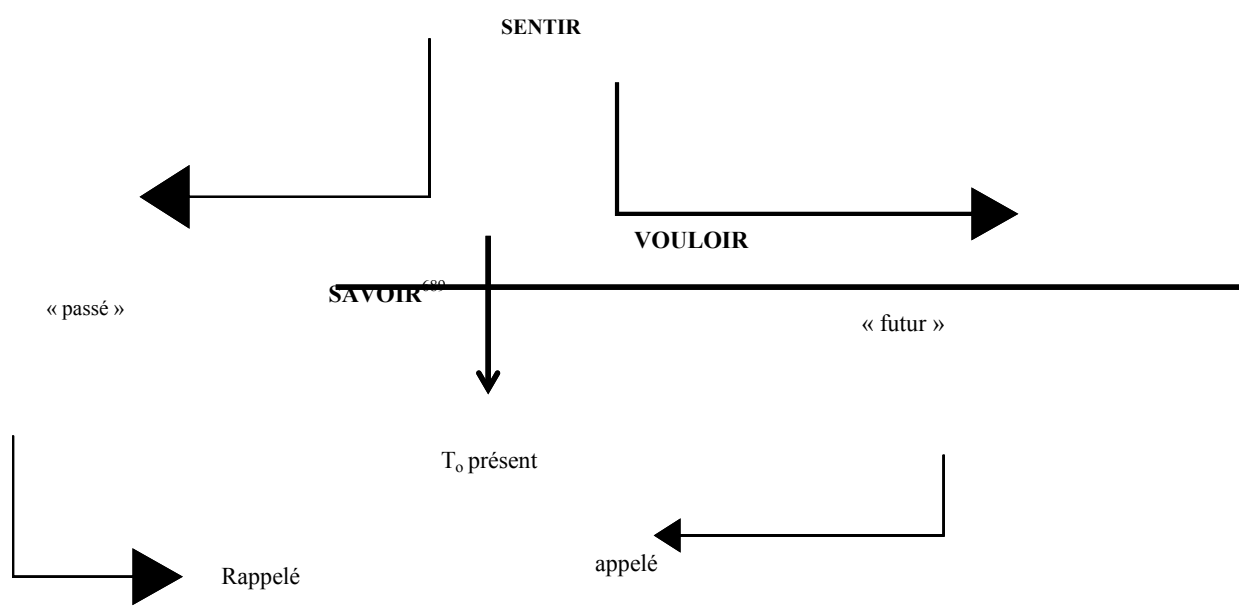
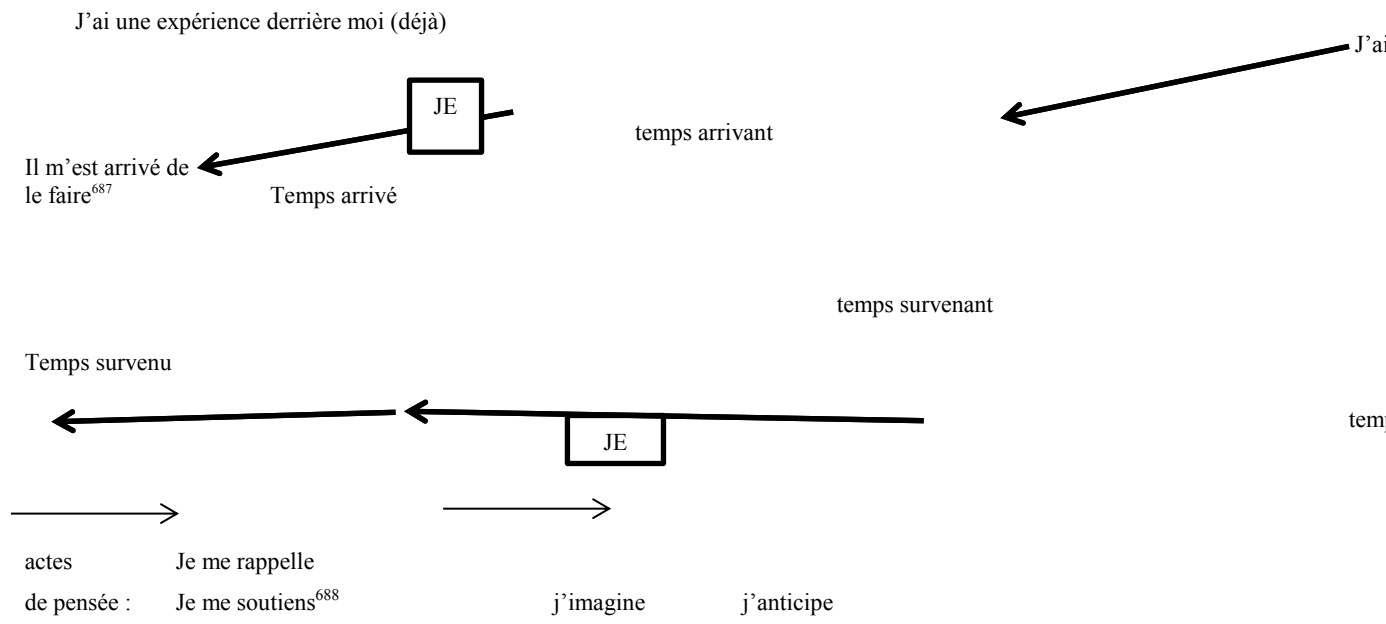
Le temps comme le définit plusieurs linguistes et ainsi qu'en fait l'expérience directe chaque humain, n'est pas statique. Il passe d'un état A un état A' et d'un état A' à un état A'' . Bernard Pottier rapporte le vacillement du temps dans cette assertion : « *le temps universel s'est imposé au devenir des choses et au propre devenir de l'énonciateur*⁶⁸⁵. Marc Wilmet lui emboîte le pas en se fondant, lui, sur l'usure qu'entraîne la fuite du temps sur le corps biologique. Suivons le linguiste belge :

*L'homme subit l'impact du temps. Il vieillit, c'est-à-dire que ses composantes se modifient prospectivement ou de gauche à droite sur le schéma linéaire (2) ; Aragon (Les Communistes, LP, IV, p. 445) cite une métaphore bien venue d'Eisa Triolet : « Le temps n'est pas une voiture qui passe, nous ne la regardons pas des bas-côtés de la route, elle nous emmène avec elle, on vit à l'intérieur de la voiture ». Concurrément, la « fuite du temps » transforme de façon ininterrompue l'avenir en passé. Cette trajectoire rétrospective, dirigée au rebours de la précédente (de droite à gauche), crée un seuil de conversion obligatoire, le présent.*⁶⁸⁶

Si les saisies du temps échappent à l'humain, il est bien évident que chaque parcelle de l'instant présent devient parcelle du passé et l'instant présent lui-même pouvant se subséquentialiser en futur proche. Pottier soutient qu'on peut demeurer au même endroit, mais on ne peut pas rester au même moment à moins de convoquer notre imagination. Le temps dans notre corpus épouse cette dynamique pottérienne et prend une trajectoire complexe à travers l'imagination des auteurs. Le temps *to*, comme le désigne Pottier est le temps de la conscience, et le temps *o*, est un temps glissant, flottant, insaisissable et par conséquent revêtant les formes d'un futur qui aussitôt prend un aspect passé d'où la complexité de sa saisie. Écoutons encore Pottier : *je ressens le temps comme m'arrivant, pour s'échapper aussitôt* :

⁶⁸⁵ POTTIER (2011), p. 199.

⁶⁸⁶ WILMET (1988), p. 6.



⁶⁸⁷ POTTIER (1992), p. 199. Le schéma du « temps subjectif » réalisé par Bernard Pottier a été repris totalement.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 200.

⁶⁸⁹ *Ibid.* Le schéma chez Pottier est intitulé « les présents » et il a été repris à l'identique.

Revenons succinctement à la perception de Wilmet qui accorde une place capitale au présent dans la problématique du temps, car, constate-t-il, tout tourne et converge autour du présent. Wilmet distingue :

Le présent des physiiciens, temps fuyant et mouvement continu

- *Le présent des psychologues. État « de conscience » (Bergson) ou temps « privé » (Russel) : soit l'intervalle objectif - variant de zéro à plusieurs secondes au gré des circonstances extérieures et de l'attention des sujets- qui sépare deux stimuli perçus comme simultanés.*

- *Le présent des linguistes. Rapport de concomitance institué entre acte de langage (l'énonciation) et un événement (l'énoncé) grâce à divers « mots temporels » : maintenant, actuel, (Pierre) marche, etc.*⁶⁹⁰

Notre thèse nous conduira à nous intéresser au présent des linguistes et à tous les autres temps d'inspiration passé et futur.

2- Le temps verbal

Si le temps se catégorise par certains mots temporels que le linguiste regroupe comme suit :⁶⁹¹ Il est important de noter que le verbe révèle un procès comme le définit le grévisse. Il rend compte de la manifestation du temps, du mode et constitue le noyau de toute phrase.

La définition aristotélicienne⁶⁹² du verbe grec que reprend d'ailleurs Bonnard nous satisfait moyennement⁶⁹³. Il voit dans chaque expression verbale nonobstant la portée sémantique commune, une manifestation révélant le temps. Si les grammairiens latins et médiévaux approuvent cette définition et voit une vraie appropriation dans l'expression du verbe français, nous sommes totalement en phase avec Gustave Guillaume dont la perception binaire du verbe associe deux pans catégoriels non négligeables. Il découvre dans le verbe :

⁶⁹⁰ WILMET (1988), p. 6.

⁶⁹¹ *Ibid.* Wilmet cite des notions rappelant des mots temporels tels des substantifs : par exemple (le) présent, (le) passé, avenir, durée, répétition, reprise... ;
- des adjectifs : par exemple actuel, futur, contemporain, bref, rare, fréquent,... y compris les « spatio-temporels » éloigné, long... et le préfixe ex de son ex-épouse/mari... ;
- des adverbes : par exemple maintenant, hier, demain, alors, la veille, le lendemain, longtemps, souvent, toujours..., plus les dates : août 1938, l'an 2440... ;
- des conjonctions et locutions conjonctives : quand, après que, avant que, à mesure que, aussi longtemps que...

⁶⁹² BONNARD (1988), p. 3.

⁶⁹³ Les langues ont à leur portée moult options pour rendre compte du temps en se fondant sur des éléments moyens non-verbaux. Nous récusons donc à la suite Guy Serbat le postulat « aristotélicien » que le verbe est le porte-drapeau du temps (le temps de l'époque, le seul qu'envisage Aristote), encore moins qu'il ait le monopole de son expression.

Un sémantème qui implique et explique le temps » (Langage et science du langage, Paris, Nizet, 1969, p. 47) ; en clair, un mot évoquant, d'une part, « avec l'idée d'un procès, celle du temps destiné à en porter la réalisation », et d'autre part, susceptible de découper le temps « en moments distincts ». Retenons : temps « impliqué » aux événements ou contenu et temps « expliqué » ou contenant les événements.⁶⁹⁴

La lecture dévoilée par Bonnard nous montre la complexité du verbe à travers l'action, le temps, sa séquentialisation, son mode. Le temps bien sûr fait appel à des éléments inclusifs et des éléments exclusifs. Reportons-nous au schéma de Pottier de la page 235.

Que dire du mode ? La langue française se fonde sur deux principaux modes que Marc Wilmet qualifie de scolaire⁶⁹⁵ : le mode impersonnel (infinitif et participe) et le mode personnel (indicatif, subjonctif, impératif, conditionnel). Wilmet propose une taxinomie plus révolutionnaire retirant l'impératif et le conditionnel dans leur groupe. Il explicite sa nouvelle classification par le fait que le conditionnel n'est qu'une juxtaposition de l'imparfait et du futur, temps que nous retrouvons bien évidemment dans l'indicatif. Quant au mode impératif, l'auteur affirme que la quasi absence de tous les pronoms personnels ne saurait l'instituer comme mode à part entière. Bonnard apporte des précisions quant aux modes personnels et impersonnels ajoutant que le premier mode a une fonction qui se rapproche du verbe alors que le mode impersonnel est accolé au nom et à l'adjectif⁶⁹⁶. Écoutons Bonnard

L'analyse fonctionnelle distingue, au premier chef, les modes personnels dont les formes exercent dans la phrase une fonction propre au verbe, et les modes impersonnels partageant les fonctions du nom (infinitif, gérondif) et de l'adjectif (participe)⁶⁹⁷

Passons-en revue quelques temps verbaux utilisés dans notre corpus et l'analyse qu'on peut en faire.

° Le présent de l'indicatif dénote surtout que l'action s'accomplit au moment où l'on parle, ce que les grammaires appellent le présent actuel : mais, le présent de l'indicatif peut traduire aussi des faits habituels, c'est le présent d'habitude. « Les princes nouveaux aiment les dons

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁹⁵ WILMET (1988), p. 7.

⁶⁹⁶ BONNARD (1988), p. 3.

⁶⁹⁷ *Ibid.*

corrupteurs ». ⁶⁹⁸ Le présent de l'indicatif peut exprimer aussi des vérités durables tels des proverbes, des maximes, des pensées morales, c'est le présent de vérités générales (ou présent atemporel / intemporel). Le présent de l'indicatif peut impliquer aussi une action qui se joue sur l'axe passé (passé récent) ou l'axe futur, que l'on situe dans le présent ou une action future (futur proche) très proche de l'action présente. Quand l'action se situe très loin dans le passé, on peut alors parler de présent de narration.

° Le passé simple, selon les grammaires, est un temps qui révèle une action achevée qui eut lieu mais ne met pas à nu la durée de celle-ci. Il peut aussi exprimer des faits dans leur déroulement successif ou des faits circonscrits dans le temps. Cette pluralité des valeurs du passé simple est reprise dans une définition contrastive avec l'imparfait que nous livre Pottier :

Le passé simple exprime l'aspect perfectif (achevé), ou saisit les événements dans leur globalité tandis que l'imparfait exprime l'aspect imperfectif (inachevé, sécant), ou saisit l'événement dans son déroulement. (...) Le passé simple « évoque cette fois un événement de premier rang, polyvalent d'ailleurs en français puisque selon le contexte et l'environnement, il peut s'agir d'un inchoatif () ou d'une valeur aoristique (l'événement a duré un certain temps, vu dans sa globalité) » ⁶⁹⁹

° L'imparfait se situe toujours en relation avec un axe événementiel qui lui sert de support comme le confère Pottier. L'imparfait exprime donc un passé qui est entrain de se dérouler dans le passé.

° Le futur, quant à lui, exprime une action à venir, une projection et un ordre.

° Le mode impératif traduit un ordre, un conseil, une défense. Passons maintenant en revue l'approche quantitative des temps qui se dégagent de notre corpus.

⁶⁹⁸ Voir *La prophétie de Joal*, p. 37

⁶⁹⁹ POTTIER (2011), p. 203.

IV-3-1-Approche quantitative

IV-3-1-1 Le temps passé dans *Fer de lance*

Quarante années se sont écoulées, (...) c'était pourtant l'heure des sorciers, p. 26

Si tu n'y parvenais pas, (...) Il fallait bien que nous entrions dans la danse ! p. 27.

Je n'ai rien omis, (...) j'ai chanté, pleuré (...) Il est temps que nous rentrions, (...) je n'ai rien dit, les femmes n'ont point baissé, p. 28.

Mille chanteurs sous ce préau nous ont devancés, p. 29.

Tous ont hérité leur charme, (...) toutes elles ont croupi p. 32.

Jamais mon peuple et moi n'avons été hors de l'histoire, p. 33.

Nous avons marché (...), nous y sommes écroulés (...) nous y avons goûté (...), p. 32.

S'étaient employés à (...), Celui-là qui n'était pas à BORIBANA ! p. 34.

Celui-là qui n'était pas à Boribana (...), sommes-nous revenus à la vie, j'ai vu, p. 36.

Le suivaient Koffi Kpékpé...qu'ils soient célébrés, mourut grand, p. 38.

Ses mains se déployaient,(...),crachèrent sur son âme, (...), vous sachiez redire, j'ai vu souffler sur Accra, j'ai tressailli, j'ai juré j'ai craché le malheur qui déjà me prenait p. 39.

Sept fois j'ai craché (...), j'ai craché (...), tous sont morts (...), tout est perdu, p. 40.

Mon soleil s'est effondré (...), le dernier de mes mages a lancé au grand désespoir (...) je savais qu'agilement Kwamé dansait (...), je savais qu'il avait le mollet maigre,

Ses reins d'enfant supportaient, il chantait, lui, ma terre inspirait son âme toute de vaillance, son glaive n'en voulait qu'aux flibustiers d'Occident (...), était borgne (...), il bravait encore, bravait p. 41.

Il dansait (...), une ombre barrait (...), sur sa droite régnait (...), les sirènes surent l'attirer (...), s'est éteint, régna, célébriez, p. 42.

Est mort, est mort qui danse, est mort, vous l'avez assassiné, votre cœur est assis, fus nourri, p. 43.

Dansiez, battiez, p. 44.

Mourut, marcha, mourut, marcha, mourut, p. 45.

Révèrent, annoncèrent, conseillèrent, péchèrent, trouva, s'abattirent, riaient, souriait, vibra, surgirent, p. 47.

Diéna mit, traîna, ont crié, rugit, pouvait, brandirent, luttèrent, défièrent, sapèrent, ravageaient, vis, traçait, mourut, mourut, p. 48.

Sont venus, sont venus, sont venus, hurlaient, frémissaient, hurlait, p. 67

S'est caché derrière l'arbre,

Il me fallait, p. 70.

Il s'est caché et j'ai forgé, j'ai su, j'ai su la sculpter, p. 72.

Ils s'évertuèrent à truquer, p. 81.

Nous avons dévoré, p. 82.

Je n'ai pu, il parlait aux deux mondes, je n'ai pu, p. 83.

Ceux qui surent, p. 86.

Je crus, découvrais ce personnage, n'était point, avait tenu, était pourtant moins haut, voulait p.88.

S'il voulait seulement se taire, p. 89.

Folâtrait, p. 95.

J'ai surpris, j'ai surpris, j'ai surpris, j'ai surpris, j'ai surpris, j'ai surpris, p. 99.

S'est caché, j'ai forgé, j'ai su, le voulut, savait, p. 100.

Ils ont dévoré, ils l'ont dévoré, p. 109.

Il régnait, dévorait, régnait, folâtrait, rayonnait, p. 115.

Il a cligné l'œil, a cligné, p. 116.

Disait, p. 118.
A cligné, a plissé, p. 121.

IV-3-1-2 - Le temps présent dans *Fer de lance*

Est, p. 19.
Saluons, p. 22.
Que je te salue
Que je te célèbre
Je crache, p. 23.
Ma bouche est fine p. 23.
« Nous vous sacrons roi, p. 24
Nous restons au gouvernail des navires d'abondance p. 24.
Multiplie ma voix et que s'amplifie mon poème p. 25.
Dis, redis, veillons, est, veux, rentre, ont, trépignent, ruissellent, caches, p. 28.
Entrons, montrent, suis, emprunte, aspire, suis, prend, émeut, découvre, nourrisse, apaise, nomme, p. 29.
Croît, peut, est, est, est, p. 30. 32.

S'agite, s'effare, se teinte, se dilatent, s'ouvre, p. 63.
Nomment, sait, vient, p. 64.
Tient, p. 65.
Faut, p. 66.
Tangent, redisent, sait, p. 68.
Tangent, tangué, tangué, tangué, tanguent, disent, s'émeut, tangué, tangué, tangué, dit, p. 69.
S'émeut, lie, faut, dis, n'inquiète, p. 70.
Salue, salue, p. 71.
Trébuche, sait, p. 72.
Entrave, dis, désigne, p. 73.
Voit, rit, danse, danse, danse, croît, danse, danse, danse, meurt, danse, danse, crève, est, croient, danse, danse, danse, danse, p. 74.
Ruissellent, p. 76.
Croient, danse, danse, danse, danse, danse, meurt, danse, danse, p. 77.

Ils ont des dents, veulent mordre, tiennent, jurent, mordent, mordent, mordent, ont des dents, je suis le crabe réserve, ils ont des dents, dévisage, surnagent, dévisage, ceinture, étrennent, p.102.
Je te confie, ceint, confie, libère, caressent, veillent, p. 103.
Vous mêlez, p. 104.
A, dit, redit, roucoule, festoient, sont, sont, p. 105.
Dansent, dansent, dansent, savez, salue, traque, nargue, p. 106.
Rompe, p. 107.
Nomme, n'est, nomme, nomme, rythme, nomme, n'est, découvre, doute, m'entende, m'écoute, regarde, regarde et découvre p. 108.
Ils s'acharnent, s'acharnent, c'est, roucoule, p. 109.
Est, p. 110.
Louche, je t'honore, p. 111.
Forge et tisse vingt complots à l'année, p. 112.
Fait, rampe, p. 113.
S'annonce, mire, tiens, délectez, p. 114.
Prétend, c'est, m'écoutent, vient, purgent, rongent, p. 115.
Écoute, y a, y a, p. 116.
Dis, y a, sais, sais, p. 117.
S'écroule, restaure, porte, battent, p. 118.
Roule, glisse, roule, roule et glisse, p. 119.
Danse, redanse, j'entends, n'est, transmute, vient, étrangle, étrangle, p. 120.
Va, baille, rebaille, hurle, hurle, il marche, marche, p. 121.
Prétend, je me proclame, p. 122.

IV-3-1-3 Le temps futur et conditionnel dans *Fer de lance*.

Calcinerait, p. 24.
 Viendra fleurir pour ma survie, p. 25.
 Vainement s'assembleront les peuples pour débrouiller les mailles, p. 26.
 Qui ferait écho à ma voix, p. 27.
 Le chant que mille générations useront leur patience., p. 28.
 La nuit mourrait de n'être pas belle si leur langue s'avérait, Qui refuserait, marchera quiconque, ne saurait, qui m'enjamberait moi la terre ventrue, p. 29.
 Ta voix séduirait, celui-ci mourra de trop, p. 31.
 Jamais n'oublierai ma syllabe primaire
 Quand ma langue aux rides séculaires t'aura
 Je sais qu'il te plaira p. 32.
Viendra la chanson des sanctuaires secrets, et qui déliera tes sens obstrués, p. 33.
 Ne comprendra jamais mon chant mystérieux, p. 34.
 Étranglerez, livrerez, déchaînera, reprendront, boirez, marcherons, vaincrons, p. 91.
 Dispenserait, saurait, m'enjamberait, passerait, p. 94.
 J'irais jusqu'au centre, p. 96.
 Feraient, p. 116.
 Hurleront, brailleront, aura clamé, p. 117.
 Ne saurait, p. 120.
 Je forgerai, p. 122.

IV-3-1-1-4-Le mode impératif dans *Fer de lance*

Tiens, tiens, tiens –le, dis et redis après-moi, p.19
 Prenons-la, p.20.
 Dominons, p.21.
 Saluons, p. 22.
 Prends, prends-y, porte, évide, rythme, rythme, -le, p. 23.
 Portez, portez, p.24.
 Multiplie, p.25. p.26.
 Scrute, scrute, dis, p. 63.
 Enseigne, nomme-moi, nomme-moi, nomme-moi, p. 64.
 Scrute, scrute, scrute, prends, p. 66.
 Va, va, va, féconde, p. 73.
 Marchez ! p. 91.
 Porte au loin, savourez, p. 96.
 Va, me balafre, p. 99.
 Chante, nomme-moi, nomme-moi, p. 101.
 Allons, Allons, Allons, Allons, Allons, Allons, Allons, p.104.
 Dites, Allons voir, Allons voir, Allons voir, p. 105.
 Laissez- moi, p. 111.
 Écoutez, p. 114.
 Danse, dansez, dansez, p. 119.
 Forgeons-le, Forgeons-le, Forgeons-le Forgeons-le, forge-le, p. 122.

IV-3-1-1 5- Les temps passé dans *La prophétie de Joal*

Fut, a révélé, p. 23.
 As reçus, ont grossi, p. 24.
 Élevèrent, p. 26.
 A grossi, a construit, sont dépravés, p. 28.
 Avez reçu, p. 29.
 Ont perdu, p. 34.
 Es-tu devenue, p. 35.
 Étais, es devenue, sont dissolus, p. 36.
 Est devenu, est devenue, p. 37.
 Fit, p. 39.
 Entreprirent, ont érigé, élevèrent, sont tracés, p. 42.

IV-3-1-1-6-Le temps présent dans *La prophétie de Joal*.

Je me dois, se démontre pas, n'est point, est, p. 23.
Vient, s'assemble, trouve, p. 24
Approche, perce, vient, assemble, p. 25.
Sèment, dites, sont, p. 26.
Taisez, refusez, sèment, p. 27.
Vole, est, brûle, p. 28.
Est, démontre, est, voit, est, lésez, est, honorez, p. 29.
Dois, périssent, p. 34.
Démontre, démontre, est, démontre, p. 35.
Est, démontre, démontre, font, est, démontre, démontre, p. 36.41
Aiment, courent, est, démontre, rendent, rendent, démontre, démontre, p. 37.
Crachent, fonde, est, démontre, démontre, ferment, est, est, démontre, démontre, p. 38.
Dépêchent, dit, est, démontre, démontre, est, démontre, démontre, p. 39.
Émergent, est, démontre, démontre, est, démontre, démontre, p. 40.
Est, démontre, démontre, parle, p. 41.
Perce, est, sont, est, p. 42.
Ont, fondent, plonge, se trouve, plonge, dominant, inventent, inventent, distingue, p. 43.
Sont, dirigent, dirigent, distingue, est, est, sont, voile, fondent, p. 45.

IV-3-1-1-7 Les temps futur dans *La prophétie de Joal*

Tiendrai-je, p. 23.
Sera, p. 24
Reconnaitrez, répondront, p.26.
Diront, reconnaitrez, p. 27.
Sera, aura, p. 28.
Viendront, éprouvera, seront tourmentés, seront, sera, seront divisées, multiplieront, accentuera, p. 30.
Reconnaitront, battront, sera, domineront, seront échangés, sera échangée, sera devenu, soufflera, sera conduite, p. 31.
Séviront, viendront, chantera, danseront, dira, seront abandonnés, cisèleront, mourront, transmettront, recevront, p. 32.
Tarira, durcira, danseront, seront oubliés, prolifera, fera, pleureront, sera, creuseront, travailleront, propageront, p. 33.
Propageront, seront contaminés, seront, seront atteintes, sera épargnée, sera, règnera, règneront, dira, p. 34.
Seront tourmentés, seront hantés, ressuscitera, p. 35.
J'aurai, prendrai, purgerai, p. 39.
Je restaurerai, je ressusciterai, auront, rougiront, p. 40.
Deviendra, brûleront, p. 41.
Abritera, p. 42.
Apparaîtra, sera, sera, deviendra, brillera, entreront, p.44.

IV-3-1-1-8 L'impératif présent dans *La prophétie de Joal*.

Dites à, Cessez de vous tourmenter, p. 24
Dites à, faisons l'arche, p. 25.
Ouvrez et montrez, p. 26
Grossissez, p. 28.
Réveillons-nous, mettons-nous ; construisons, faisons, faisons, contemplons, p. 42
Contemplons, p. 43.
Réveillons-nous, mettons-nous, construisons, p. 45

IV-3-2- Approche qualitative

Nous avons affirmé qu'il y avait une assez nette différence entre les poétiques de Zadi Zaourou Bernard et celle d'Eno Bélinga. Nous avons également donné dans les analyses passées une idée de l'écart qui séparait les deux auteurs et les deux œuvres. L'étude des temps verbaux que nous abordons et que nous comptons approfondir maintenant confirme très nettement ce point de vue.

D'abord nous nous rendons compte que les deux auteurs ne privilégient pas les mêmes temps verbaux ; mais quand ils leur arrivent d'organiser leur poème autour du même temps verbal, ils n'y accordent pas du tout la même densité, ni la même portée sociale, idéologique, politique et spirituel. Ce n'est pas tellement les différentes formes du passé qui nous intéressent encore moins les diverses variantes grammaticales mais, surtout, la densité que le poète accorde à tel ou tel temps verbal.

IV-3-2-1- le traitement du passé

Fer de lance et *La prophétie de Joal* ne contredisent pas cette loi universelle qui veut que toute œuvre porte les empreintes de la société qui l'a conçue et par ce fait, peut se révéler un puissant reflet de l'histoire de cette société là. N'guettia Kobenan Kouadio, insistant sur la pertinence de l'histoire dans les œuvres ivoiriennes, déclare :

*Depuis sa genèse, l'histoire a toujours été sa principale source d'inspiration et la matrice qui alimente ses formes*⁷⁰⁰

Fer de Lance et *La prophétie de Joal* prennent respectivement leur ancrage dans l'histoire de la Côte d'Ivoire et du Cameroun. Nous commencerons notre analyse par la période coloniale. N'guettia Kobenan Kouadio nous donne son avis sur l'omniprésence de l'histoire, donc du passé dans la poésie ivoirienne :

*Le regard que porte Zadi sur l'histoire est teinté de subjectivité. La poétisation de l'histoire coloniale dans *Fer de lance* I semble en effet obéir à une volonté du poète de se démarquer de celle construite par des puissances tutélaires (l'Occident). La*

⁷⁰⁰ KOUADIO (2012), article inédit.

*stylisation poétique fonctionne comme le moyen par lequel l'on reconstruit une identité bafouée*⁷⁰¹.

Si l'universitaire ivoirien parle de la subjectivité à propos de l'histoire relayée par Zadi, nous soutenons qu'à partir du moment où Zadi navigue sur le paradigme de la mémoire, l'histoire sort de son moule objectif pour s'auréoler bien évidemment dans le subjectif. Faut-il alors parler d'histoire, ou de mémoire ?

Fer de lance I privilégie ainsi très largement les temps du passé et c'est d'ailleurs sur ce point que le poète Zadi rejoint le combat des négritudins. Le passé de l'Afrique en effet, est un passé d'oppression à cause de la traite négrière, de la colonisation et de la néo colonisation qui est une mutation pure et simple du colonialisme classique. Et qu'il s'agisse des poètes négro africain, Césaire, Senghor, David Diop et bien plus tard d'autres écrivains comme Tchicaya U Tamsi, Charles Nokan, le passé est une préoccupation permanente.

Le livre I de *Fer de lance* dénombre plus de deux cents verbes au passé (Imparfait, passé composé, passé simple), sur quarante et une pages et se consacre à la célébration des icônes négro africaines. Nous voulons dire par là, les personnalités qui ont marqué l'histoire, ceux qui ont lutté contre la traite négrière comme Toussaint Louverture, Dessalines et plus tard ceux qui ont combattu la colonisation comme Samory Touré, Chaka et également des cités martyres comme Diéna et autres. Les héros nationaux ne sont pas non plus oubliés, en Côte d'Ivoire, il est question de Séka Séka de Moapé, de Gbeuli de Galba et de Kofi Kpékpé. Le passé est massivement présent dans *Fer de Lance I*. Quant au livre III de *Fer de Lance*, il contient 48 pages avec une forte prédominance du passé.

Les hymnes qui constituent l'ossature de ce passé commence par le chant des morts, le poète célèbre les ombres fortes à travers les temps passés, ici nous notons : j'ai vu surgir, le suivaient, etc. Ces deux temps « passé composé » et « imparfait » sont utilisés selon la convention des grammairiens. L'emploi qu'en fait le poète Zadi ne défie pas cette normalité. Le passé composé combiné toujours avec un présent et un participe, est apte à « présentifier » les choses passées. Ogotomméli, vieil initié aveugle dogon, symbolise la puissance du savoir et de la culture transmise. Sa résurrection confirme l'exhumation du passé glorieux de

⁷⁰¹ *Ibid.* (s. p.).

l'Afrique dont Zadi se fait témoin. L'actuel, comme époque déictique traduit la volonté du poète de célébrer *hic et nunc* ce sage africain. Mais le poète ivoirien n'arrête pas son éloge en plein chemin, il fait voir, comme le ferait la caméra d'aujourd'hui ou les vidéos-projecteurs, la docte marche de Koffi Kpékpé, de Gkaka Lékpa et de Waï de Yacolo. Il garde le même procédé dans l'hymne à Kwamé ⁷⁰² construit sur cinq pages et comptant quatre verbes au passé simple, quinze verbes à l'imparfait et seize verbes au passé composé. Le passé simple est convoqué pour marquer des événements qui ont atteint leur aboutissement comme la mort de Kwamé et des héros résistants :

Cet autre enfant de chez nous qui mourut grand (p. 38)

(...)

Il mourut grand Toussaint

Il mourut Dessalines

Il mourut de même Chaka

Il mourut de la dague scélérate

Patrice Aymeri Lumumba

(...)

Elle mourut aussi, la foule anonyme ; du dard des criquets (p. 45-46)

Si le passé simple explicite la mort brutale et l'aspect perfectif de l'action, ce même temps révèle la valeur inchoative de certaines actions ; suivons Zadi :

Irrésistiblement les sirènes de malheur surent l'attirer

(...)

Je veux effacer les tâches que les langues sacrilèges crachèrent sur son âme (...)⁷⁰³

Les forces prédatrices qui ont anéanti le héros des indépendances ghanéenne réussirent leur mission de façon progressive et graduelle, de même que les diffamations qui surgirent à sa chute, sont relayés par le passé simple car s'étendant de façon diachronique. Il est à noter que la dominance du passé composé dans cet hymne de trois pages a une valeur essentielle : présentifier et contextualiser les malheurs des africains dont la condition n'est pas meilleure à celle qu'ils subissaient par les colons d'hier. Et l'auteur de dire : « *moisson neuve de colons* » p. 106. Mais l'hymne à Samory et aux Sofas est le plus explicite en densité temporelle, Zadi donne une valeur spécifique à chaque temps verbal pour servir sa cause poétique. Sur les trois

⁷⁰² L'hymne à Kwamé part de la page 38 à la page 44.

⁷⁰³ Voir *Fer de lance* (2002), p. 39.

pages que compte ce passage, nous dénombrons douze verbes au passé simple, vingt six verbes à l'imparfait, et un seul verbe au passé composé. Ici, plus qu'ailleurs, l'imparfait rejoint la valeur que lui donnent les grammairiens, ce sont des événements passés qui sont entrain de se dérouler d'où le choix de Zadi de nous faire vivre la bataille des sofas en la projetant sous nos yeux. Si le passé simple s'épanouit dans des actions bornées, dont le début et la fin sont sus, il y a une dynamique intérieure dans la bataille des sofas dont la description contraste avec la finalité : la défaite des Sofas.

Les propriétés différentielles nous permettent de comprendre que pour les événements plus récents comme la chute de Kawmé, Zadi utilise le passé composé. Pour les événements les plus anciens tels la bataille des Sofas, l'imparfait est sollicité pour donner du punch au combat, tandis que le passé simple se déploie pour qualifier la mort brutale des héros.

Les plages épiques qui d'ailleurs prennent le contour du récit dans *Fer de Lance* n'épousent pas les propos de Touratier. Suivons :

(...) Le passé simple, comme dans le récit de Rodrigue, ou le passé composé, comme dans le récit de Thérémène, indiquent les événements de la trame événementielle, et l'imparfait ou le plus-que-parfait (qui n'est que l'imparfait de la série des formes composées) affectent tout ce qui est parenthétique par rapport à la trame événementielle. Une répartition comparable a déjà été signalée expressément par Holger Sten (1964, 129) ou par Damourette et Pichon (1911-1934, 5, 209), qui (...) voient également dans l'imparfait l'expression du « fond de décor », auquel s'opposent les événements au passé simple. Harald Weinrich semble avoir le même point de vue, quand il dit que le passé simple correspond au « premier plan du récit », c'est-à-dire en fait à « tout ce qui advient, ce qui bouge, ce qui change » (Weinrich, 1973, 176), et l'imparfait à « l'arrière-plan narratif » (Weinrich, 1973, 177)⁷⁰⁴

Le passé simple chez Zadi ne traduit pas nécessairement ce qui advient, ce qui bouge comme laisse transparaître le positionnement de Weinrich. Il se sert de l'imparfait pour jouer ce rôle. On pourra conclure que si les normes des grammairiens sont faites pour baliser la langue, la pratique des artistes et des poètes affaiblissent ces mêmes normes. Voyons à présent comment Eno développe les temps passés dans son livre.

⁷⁰⁴ TOURATIER (1984), p. 4.

Chez Eno, le passé colonial en tant que tel n'est presque pas évoqué ou n'a pas la même densité. Nous comptons trente verbes au passé contre plus de dix verbes au présent et au futur. Le poète convoque et crée un passé spécifique qui se résume à la remise d'un talent. Lisons :

Fut, a révélé, p. 23.
As reçus, ont grossi, p. 24.
Élevèrent, p. 26.
A grossi, a construit, sont dépravés, p. 28.
Avez reçu, p. 29.
Ont perdu, p. 34.
Es-tu devenue, p. 35.
Étais, es devenue, sont dissolus, p. 36.
Est devenu, est devenue, p. 37.
Fit, p. 39.
Entreprirent, ont érigé, élevèrent, sont tracés, p. 42.

La plupart des verbes au passé traduisent l'idée d'un don, naturellement la remise du talent à fructifier. Les principaux temps privilégiés sont le passé composé qui tranche fermement sur le passé simple et l'imparfait. Quinze verbes au passé composé et seulement cinq verbes au passé simple et un seul à l'imparfait. La rareté de l'imparfait épouse la vision d'Eno qui se garde de ressusciter les vestiges du passé. Il fabrique un passé spécifique pour dire la grandeur du talent et les exploits à réitérer dans le présent, d'où la prédominance du passé composé, qui encore une fois « présentialise » les événements. Nous pensons que le passé dit la source et explique l'origine des êtres, des phénomènes et des choses. Et Eno semble nier cette source de douleur et de frustrations des peuples noirs en leur construisant un passé fondé sur la remise des talents. Le positionnement du poète Camerounais peut engendrer une conception de vie où l'on reste déconnecté, car on ne peut nier son passé. Si le passé dit la source, l'origine, personne n'est condamnée à rester à cette source car un droit naturel est donné à tous de migrer à partir de ce passé et non de s'y recroqueviller. Les peuples ont d'ailleurs pour devoir d'enrichir, de féconder leur héritage, leur passé. Si l'on ne peut idéaliser un tel passé, le pouvoir de le reconfigurer et le réinterpréter à la lumière des défis d'aujourd'hui est à la portée des peuples africains. Chaque peuple peut être libéré du formatage du passé comme un héritier s'assumant pleinement.

Analysons maintenant, le traitement du présent dans les deux œuvres.

IV-3-2-2- Le traitement du présent.

Fer de Lance II a pour dominante le présent de l'indicatif et compte plus cent verbes au présent de l'indicatif sur 59 pages. C'est à croire que nous avons plus de trois verbes au présent par page. Zadi s'attaque à la pratique sociale des dirigeants africains post indépendantistes, particulièrement au président de la république de la Côte d'Ivoire et à tous ceux qui ont pris en charge les peuples africains après les indépendances, ceux qui ont lutté pour l'acquisition des indépendances et sont devenus les présidents de ces états. Ces présidents de la république, qu'on a appelé les pères de la nation, étaient en réalité des monarques embusqués qui n'ont jamais voulu se couronner, mais dont la pratique était fondamentalement monarchique. Toujours dans le livre II de *Fer de lance*, un de ses dirigeants est rendu célèbre par l'appellation que le poète lui donne « *le-hibou-voix cavernale-forgée-de-mains-divines-pour-inviter-au-champ-du-crime-les-artisans-de-nuit* ». Il s'agit bien d'un nom et non d'un énoncé car nous sommes en plein oriki. C'est un verset orikéen. Mais ce nom attribué à ce père de la nation a valeur de jugement. Ce verset orikéen dit la souffrance, les douleurs, les libertés confisquées, la singerie de la cour, les complots imaginaires et les emprisonnements injustifiés.

Le présent dans le livre II, est un présent où les conditions objectives étant remplies à cause du passé, donne l'occasion aux conditions subjectives de se réunir. En d'autres termes, ce peuple dont la mémoire et le passé s'écrivent avec le fait d'être dupé, exploité, frustré de ses droits, voit son présent comme un prolongement de son passé et il se dit, ça suffit, ça ne peut pas continuer. C'est ce que nous appelons les conditions subjectives. À partir de ce moment, le livre II devient le livre de la rupture faisant éclater la révolution, symbolisée par l'anneau à l'annulaire du peuple et le fauteuil emporté par les flots :

Nul autre anneau chez l'orfèvre au jour des épousailles
[...]
Oh ! nul anneau
Nul anneau, Dowrè
Pour parer l'annulaire du peuple au jour des épousailles citadines
Et voilà que je me proclame orfèvre
Car je forgerai
Moi
L'anneau-d'or-de-diamètre-cent pour le doigt du pecquenaud
*Forgeons-le*⁷⁰⁵

⁷⁰⁵ Voir *Fer de lance*, p. 122.

Le poète Zadi est ici l'artisan, le maître d'ouvrage de ce changement qu'il annonce. Nous le percevons par l'absence de l'anneau repris par l'anaphore « nul » qui vient rythmer la vacuité. Mais paradoxalement, il s'autoproclame orfèvre et crée l'anneau. La révolution, dont il est le porte-voix, apparaît avec le surgissement des flots tourbillonnant et menaçant d'emporter le trône lui-même. Voici une image forte de la révolution :

*Le trône s'écroule
et nulle béquille pour sa jambe rouillée*⁷⁰⁶

Le schéma pottierien rend bien compte de ce que nous démontrons : le temps arrivant et le temps arrivé sont du même ordre puisque le poète souhaite faire du temps arrivant un temps arrivé, et écrire un temps nouveau qui serait en lettre « révolutionnaire ». Nous retrouvons d'ailleurs les retombés du temps révolutionnaire dans le livre III de *Fer de lance*. En effet, suite à la lutte des partis d'opposition en Côte d'Ivoire, les temps nouveaux que désirait le poète ivoirien, sont dans leur accomplissement et un régime de gauche est au pouvoir. Il s'agit du parti de Laurent Gbagbo, qui survint au pouvoir en octobre 2000. Malheureusement, Zadi soutient que la nature de l'exercice du pouvoir resta inchangée.

Il reprend fermement les dirigeants des temps nouveaux tant attendus dans le livre II. La révolution souhaitée et appelée de tous vœux par le poète Zadi n'a pas non plus apporté le bonheur au peuple ivoirien. L'auteur annonce déjà les turpitudes et le vacillement de la Côte d'Ivoire par un exode des populations et une guerre dont tous les signes sont palpables. Voici les piliers sur lesquels se fonde ce livre III :

- 1-Célébration du poète par lui-même, oriki, p. 129, p. 32, P. 138, p.140, p.145.
- 2-Condammation du coup d'état de décembre 1999 et du général Pap Rémo, p.152.
- 3-Mise en garde affectueuse du régime d'Hermès, régime de Laurent Gbagbo.
- 4-Vision prospective d'une guerre menée par les peuples du nord.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 118.

Le présent chez Zadi a une facette plurielle, sa portée rétrospective, spective et prospective suscite une lecture dynamique et ne s'oppose guère au propos de Touratier.

Le présent de narration correspond donc aussi bien à un imparfait qu'à un passé simple ; il nous met ainsi dans une situation comparable à celle de l'allemand par exemple, où le même prétérit est utilisé pour la trame événementielle et pour les parenthèses à cette trame événementielle, et où la distinction entre ces deux rôles dans le récit n'a pas d'expression grammaticale.⁷⁰⁷

Le présent chez Eno Bélinga est constitué par une réalité permanente : *La prophétie de Joal est une et ne se démontre pas*. Ce verset structure tout le poème en séquences spiralées. Mais il faut prendre conscience du poids de ce verset, socle permanent sur lequel ce poème tout entier est bâti. *La prophétie de Joal* s'organise autour d'une unité centrale immuable : le défi du talent. L'Afrique est invitée ainsi que son peuple à fructifier le talent du maître. Le talent n'a pas une valeur univoque. Il dénote une réalité plurielle revêtant un aspect économique, spirituel, culturel, politique, éthique et d'autres aspects que nous découvrirons par une lecture encore plus attentive.

Le présent est entièrement dominé par le défi du talent. Le futur n'a de sens que par rapport à ce qu'on aura fait du talent. Il y a donc un avant le talent et un après le talent. Délibérément, le poète camerounais choisit de faire table rase du passé colonial. Le passé dont parle Zadi n'existe presque pas chez Eno Bélinga. Il a été remis un talent à chaque Africain et tout est lié au sort que l'on réservera au talent. Les sanctions seront terribles pour ceux qui auront échoué et n'auront pas fructifié le talent. Comme si le poète voulait dire aux africains qu'ils doivent être conscients de ce qui les attend. Le poète Eno soutient que la cause du retard du continent sera la non fructification du talent. Les causes des malheurs qui vont harceler le peuple noir résidera dans la non fructification du talent. Si les peuples africains souffrent et sont malmenés, cela est lié à la non fructification du talent.

Le présent apparaît en revanche à Zadi comme une réalité temporelle qui porte les balafres et les cicatrices des blessures du passé, imposant de fait à l'Afrique et à ses peuples

⁷⁰⁷ TOURATIER (1989), p. 5.

une certaine tare, comme si les habitants de ce continent étaient devenus paralytiques suite à une sorte d'hémiplégie politico- sociale. *Fer de lance* est tout à fait dans cette logique. Le présent peut en revanche permettre d'éliminer les problèmes, dont la souffrance des ivoiriens, si chacun réalise que son présent devient le passé des générations futures. Dès lors, la lecture déduite du présent est fondamentale, car le présent ne doit plus être vécu pour lui-même et en lui-même mais en corrélation permanente avec le passé et l'avenir.

Nous notons aussi une forte présence du mode impératif dans le livre I et II de *Fer de lance*. L'agent rythmique est rendu par les injonctions et autres interpellations qui lui sont faites.

Prends garde, prends-y garde, évide, rythme, rythme, rythme-la ferme, et que l'entende, et qu'elle vibre, et qu'elle s'ébranle, et qu'elle ruisselle

Plus de (80 verbes au mode impératif) justifiée en outre par la présence du cercle oraliste dans lequel la parole du poète circule et rendant ainsi compte de la suprématie du poète sur ces autres rivaux. Le poète donne commandement à la foule de retransmettre sa parole et de la répercuter en action. Au-delà du présent et de l'impératif, le futur développe lui aussi cette problématique.

IV-3-2-3- Le traitement du futur

Le futur dans *La prophétie de Joal* n'est pas exclusivement centré sur le sort que l'on réservera au talent. Le futur exprime aussi l'annonce des temps nouveaux, une véritable espérance : « *bientôt arrive le temps des temps* » et de l'avènement du temps des temps prédit par *La prophétesse de Joal*.

*Voici que vient comme chant de kora le temps
des temps annoncés par la prophétie*⁷⁰⁸

« *Voici que vient* » met en oeuvre un départ qui a démarré dans le lointain du futur, qui s'est développé et qui est entrain de se réaliser sous nos yeux. Le temps des temps viendra et ce

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 24.

temps se situe dans le futur. Il se développe comme une voix, qui, petit à petit, commence par un murmure, se déploie et devient audible.

Voici le temps des temps

Cette perception du futur tient sous la forme de jugement rendu par le maître. Le futur révèle aussi un lointain qui petit à petit précise le présent.

Cette poétique peut embarrasser du fait qu'elle n'emploie pas les voies, les armes habituelles de la poésie, à savoir toute la panoplie d'images, la rhétorique, toutes les hyperbolisations, mais le ton de ce texte est entièrement poétisé, poétique. Ce texte poétique s'inspire aussi de la tonalité et de la parole prophétique prêtée aux grands et petits prophètes bibliques. Le ton du texte de Bélinga s'inscrit dans la rigueur, la dureté du message prophétique, mais également des temps d'espérance, de renouveau possible si les commandements sont respectés. Au fond, Eno Bélinga, dans *La prophétie de Joal* plaide pour une révolution culturelle et politique radicale. D'abord, il demande aux Africains de développer une culture du travail sans complaisance, relayée à la fin du poème « *Enfants de Joal, sortons de nos songes agités, mettez-nous au travail*⁷⁰⁹ ». Cette chute de l'œuvre porte tout le poids de ce texte poétique et impose enfin de compte le vrai message. L'auteur met en garde contre les rêves pseudo révolutionnaires, car de nombreux Africains hurlent, annoncent la révolution ; dénoncent l'impérialisme, braillent après des changements radicaux, mais une fois arrivés au pouvoir, ils oublient leurs promesses.

Réveillez –vous de vos songes agités : il s'adresse également à tous ces slogans creux. Le moment présent se caractérise par un appel non seulement à la culture du travail, mais aussi à la renaissance culturelle. Il faut renouveler la pensée, modifier le comportement, impacter la pensée et le discours des Africains. *La prophétie de Joal* est un poème programmatique de très grande densité qu'on ne doit pas lire à la légère. Ce texte ne reprend pas l'idéologie senghorienne en dépit de l'allusion à Joal, ville natale de Senghor et à la femme noire, femme nue, évoquée dans les poèmes de Senghor.

L'idéologie de *La prophétie de Joal* est complètement aux antipodes de ce que prêche Senghor. Ce texte n'a rien à voir avec la négritude. Les allusions à Senghor sont comme des pancartes, des affiches dont il se sert pour prêcher autre chose.

⁷⁰⁹ Voir *La prophétie de Joal*, p. 45.

Pour le futur Zadi n'emprunte pas la même voie. Son futur n'est pas un futur de représailles du maître qui sévira parce que le talent n'a pas été fructifié, son futur est un futur de renaissance, qui part de l'idée que stratégiquement le prédateur ne peut pas ne pas être vaincu dans la mesure où sa cause est injuste. S'il est vaincu, le peuple naîtra, et renaîtra et par son auto dynamisme, il tracera la voie de son rayonnement. Eno, lui, met en garde la société africaine contre de très lourdes sanctions, s'il ne fructifie pas le talent. Son message peut être interprété comme un usage de la terreur pour contraindre les Africains à une tâche qui les libèrera, idée reprise dans *La tragédie du roi Christophe*, où l'on évoque un surplus de travail aux nègres comparativement aux autres peuples.

L'auteur insiste sur le fait que le nègre n'a pas droit à l'erreur. On peut naturellement avoir l'impression que Eno Bélinga tient un discours violent, mais son message allude au voyage au cours duquel on peut voir sur un chemin une signalétique qui indique un « sens interdit », évoquant le danger encouru en empruntant la voie prohibée. Le sens interdit de Eno délivre le message aux Africains de ne pas emprunter le mauvais chemin, ni suivre une voie qui déboucherait sur une impasse. Le talent ne doit ni être gaspillé, ni être abandonné. Ce texte invite les Africains d'aujourd'hui à ne pas échouer, quant à l'élite, à sortir de la léthargie et se réveiller. Ce texte, d'une grande valeur a une visée pédagogique aussi bien pour les citoyens africains et aussi et surtout pour l'élite africaine invitée à s'imprégner du message de Bélinga. Les Africains doivent mettre ses instructions en pratique et populariser aussi le texte que les prescriptions évoquées.

La prophétie de Joal, elle se fonde sur une poétique opposée à celle de *Fer de lance*, en puisant entre autre dans la parabole des talents. Bélinga étoffe sa réflexion en *procédant ainsi à une sorte d'empeilage*. La spécificité de l'œuvre de son poème réside aussi dans ses emprunts à la culture camerounaise. Comme le souligne Toh Bi Emmanuel, l'œuvre poétique d'Eno Bélinga est imprégnée de la légende du mvet ekang⁷¹⁰, une fable qui traite de la thématique de l'éternité⁷¹¹. Ondo Angèle Christine précise ainsi que le mvet décrit les mouvements, les actions des êtres éternels Ekang⁷¹². La singularité du mvet réside dans son rapport à la mort, au deuil, car s'il est pratiqué à l'occasion de rites funéraires pour un être

⁷¹⁰ TOH BI (2012), p. 38.

⁷¹¹ *Ibid.*

⁷¹² ONDO (2014), p. 17.

humain mortel⁷¹³, il sacralise pourtant l'immortalité. Ce rite mortuaire permettrait-il au défunt d'atteindre l'immortalité, rejoignant ainsi les êtres immortels que sont les Ekang ? L'empreinte de la culture caractéristique du groupe ethnique béti bulu-fang⁷¹⁴ est perceptible en arrière plan de l'œuvre de Bélinga même s'il n'y allude pas explicitement. Si le mot polysémique « mvet » recouvre, comme le précise Toh Bi Tié Emmanuel, le sens d'instrument musical à corde guidant le poète qui conte le fabuleux dans les légendes sur la royauté d'Ekang⁷¹⁵, il désigne, selon Ondo Angèle Christine⁷¹⁶, une immense œuvre fictive retraçant « la vie de la conscience scandée par ses découvertes⁷¹⁷ » qui correspondrait, selon nous, à un recueil regroupant de nombreuses légendes. Selon Ondo, le mvet juxtapose mythes, musique, rythme et poéticité même lorsqu'il revêt une forme orale⁷¹⁸. En recourant au nom de Joal, village de naissance de Senghor, l'auteur allude explicitement à un des pères négritudiens et s'inscrit dans une volonté de convoquer les symboles rattachés à la négritude et aux combats qui en procèdent. L'auteur a voulu, selon notre hypothèse, attirer, fixer notre regard sur Senghor afin de garder en mémoire le rôle important que celui-ci a joué aussi bien dans les temps précédant la fin de la colonisation que les temps post-décolonisation. Le poète Eno plante le décor en ajoutant en arrière plan une sonorité musicale qui accompagne le mvet, ce « genre littéraire⁷¹⁹ ». Les symboles convoqués dans cette œuvre constituent, selon notre postulat, autant d'éléments qui situent Bélinga au rang de dénonciateurs de la colonisation. L'histoire du continent africain et celle du Cameroun constituent un point d'ancrage pour admonester les peuples africains, aux fins de les interpeller sur les risques du retour à la colonisation ou re-colonisation, en l'absence de labeur efficient et continu. La richesse de cette œuvre poétique réside dans les emprunts au mythe camerounais, à l'épopée mais aussi et surtout implicitement aux icônes de la négritude. Eno lève le voile sur l'ère des indépendances et constate une tragédie dont les répercussions risquent d'emporter le continent noir, si rien aucune action n'est accomplie. Il présente l'Afrique post-indépendantiste comme une période sombre de l'histoire africaine et de l'histoire de son propre pays. Quant à l'œuvre *Fer de lance*, elle traverse toute l'histoire récente de l'Afrique, de la Côte d'Ivoire jusqu'au

⁷¹³ *Ibid.*

⁷¹⁴ ALEXANDRE (1974), p. 88. Le mvet, mot d'origine camerounaise, employé au sein du groupe ethnique béti-bulu-fang évoque la culture de ce groupe camerounais.

⁷¹⁵ TOH BI, (2012), p. 40.

⁷¹⁶ ONDO (2014), p. 7.

⁷¹⁷ *Ibid.*

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁷¹⁹ ALEXANDRE (1974), p. 88.

multipartisme en passant par la crise armée et la récente guerre. Ayant vécu ces moments, le poète est passé de l'euphorie à une grande désillusion qui, progressivement, s'est muée en dégoût :

Écoutons le poète :

*Je sentis sur mon dos ma nuque sur mon front
La bave humide d'un groin de pourceau
Réveil en sursaut et main qui se cabre en rejet
Dites..., n'y avait-il pour me narguer rien de
Mieux que des groins de cochons ?⁷²⁰*

⁷²⁰ ZADI (2008), p. 9.

CONCLUSION

Les perceptions des temps verbaux chez Zadi et chez Bélinga répondent à une volonté de construire une mémoire historique (rétrospection), de dénoncer un présent problématique (specption) et de proposer une vision (prospexion) à travers des changements sociaux productifs pour l'Afrique. Quant à la forme stylistique, elle a permis de repérer les parallélismes respectant notre continuum ci-dessus annoncé.

Nous constatons combien *La prophétie de Joal* a une poétique complètement différente de Zadi où le passé peut se résumer dans ce verset du *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire :

*Dans ma mémoire sont des lagunes. Elles sont couvertes de têtes de morts.*⁷²¹

Dans *Fer de lance*, le passé est une hécatombe provoquée par la traite négrière et les héros que Zadi convoque n'apparaissent pas seulement pour insister sur leur grandeur. Ils sont présentés parce qu'ils ont refusé d'être noyés ; asphyxiés par les océans de sang que l'impérialisme colonial a déversé sur le continent africain. Pour l'auteur, ces hommes qu'il convoque sont des héros parce qu'ils ont osé surnager dans cette mer de sang, dans cette lagune de sang. Toussaint a été bien capturé et il est mort de froid enfermé dans une geôle et vaincu, mais sa grandeur vient du fait qu'il a tenu tête aux légions napoléoniennes. Il a surnagé malgré les océans de sang. Dessalines a été assassiné parce ce qu'il a osé faire la réforme agraire qui allait arracher les terres au profit des nègres spoliés aux anciens maîtres d'esclaves. Samory a été vaincu et capturé à l'ouest de la Côte d'Ivoire à Guélérou après 18 ans de lutte acharnée. Mais ses dix huit années de résistance sont une victoire de l'Afrique sur ses oppresseurs. Samory est devenu une des icônes, un modèle, un nom qui inspire le continent africain pour sa résistance face à l'ennemi. Kadhafi a été assassiné à l'issue d'une opération militaire française, mais son nom inspire aujourd'hui le courage, la foi en la souveraineté future du continent, en l'indépendance nécessaire, bien qu'il soit décrit comme un dictateur. Il incarne comme les autres héros de l'Afrique la lutte, la résistance. En empruntant deux poétiques et poéticités différentes, les deux poètes pourtant se rejoignent sur ce qui a trait au passé.

⁷²¹ CÉSAIRE (1983), p. 12.

Si chez Zadi, le présent est synonyme de révolution ; chez Eno, la vraie révolution consiste à fructifier son talent. C'est la gestion du talent qui fera le passé des générations futures et le futur des générations actuelles. Sur le plan esthétique, cela est très habile et en même temps très puissant. C'est infiniment plus fascinant que le poème dévêtu, qui appelle un chat, un chat. Au fond, le verset de *La prophétie de Joal* est une et ne se démontre pas est une sorte de verset programmatique.

Si la révolution culturelle que prône Eno réussit en Afrique, avec toutes ses implications psychologiques, financières, politiques, il appert qu'elle ne sera pas différente de celle que proclame Zadi. La révolution enfante le changement radical dans une société. Donc, les deux auteurs se rejoignent en empruntant des routes différentes.

IV-4/ Les manifestations lyriques de *Fer de lance* et de *La prophétie de Joal*.

IV-4-1- Le lyrisme chez Zadi

Le lyrisme chez Bernard Zadi Zaourou, du moins dans notre texte d'étude se matérialise essentiellement par deux éléments. Il provient de l'essence même de l'œuvre qui relève de la poésie élégiaque. *Fer de Lance* apparaît comme un chant, un cri du poète pour sauver de l'oubli aussi bien certaines figures emblématiques du continent africain que des êtres disparus qui lui sont chers. C'est pourquoi la mort devient un substrat important des émotions et des sentiments du poète en même temps qu'elle sert de sève à sa mémoire historique. Successivement, le poète évoque non sans nostalgie les grands savants qui ont éclairé de leurs savoirs le continent :

*J'ai vu surgir des tripes du soir
L'ombre d'Ogotomméli
Le suivaient
Koffi Kpékpé
Gbaka Léka
Waï de Yacolo
Prosternez-vous au passage du docte cortège
Et que prêche Tierno Bokar le sage de Bandiagara !
Nous ressusciterons nos morts⁷²² ».*

En revisitant ainsi la mémoire du continent africain, le poète semble se donner une bonne raison de rétablir une part de vérité historique :

Jamais mon peuple et moi n'avons été hors de l'histoire mais dans le ventre de l'histoire »⁷²³ proclame-t-il.

Après la célébration des illustres savants dont se souvient le poète, vient celle des résistants noirs à l'invasion coloniale :

*Voici désormais la ronde des ombres fortes
Les meilleurs de mes fils
Ceux dont le front touche aux rivages du soleil
Les morts
Mes morts vaillants
Toussaint
Dessalines
Chaka*

⁷²² Voir *Fer de lance*, p. 36-37.

⁷²³ *Ibid.*, p. 20.

*Samory
Babemba
Gbeuli de Galba
Séka Séka de Moapé
Lumumba et Kwamé⁷²⁴ »*

Le poète qui s'érige en patriarche africain quand il ne se confond pas au continent entier, ne cache pas sa fierté d'avoir une descendance aussi exceptionnelle au double point de vue de sa qualité et de sa quantité. Le présentatif « voici » et le pronom démonstratif « ceux » renforcés des discours métaphoriques et hyperboliques qu'ils introduisent en sont l'illustration parfaite. Comme le ferait un maître du Wiegweu en pays Bété, le poète loue les mérites de chacun de ces héros noirs. Au fur et à mesure, sont livrées au lecteur, les odyssees de Kwamé N'krumah, de Toussaint Louverture, de Patrice Lumumba. Samory et Babemba reçoivent également un hommage appuyé. Périphrases et Oriki s'y relaient généreusement :

*Porte au loin les noms multiples du roi de Sikasso
ou
L'index irrité sur le front de l'Europe arrogante.*

La reconnaissance du poète ne s'arrête pas qu'aux héros. Elle s'adresse également aux anonymes. C'est le monument à la gloire du soldat inconnu. Sa participation à la lutte l'élève au rang de modèle :

*Elle-mourut aussi la foule anonyme
Du dard des criquets –mort blanche-
La foule éventrée à l'appel de l'aube Diena
Diena –bourg –héroïque –de –mali
Comment piétiner ton sang répandu à l'aube
Des temps nouveaux⁷²⁵ »*

On le voit, la valeur élégiaque de ce Wiegweu moderne qu'est *Fer de lance* se perçoit à travers le lyrisme par lequel le poète touche la sensibilité du lecteur. En exposant le souvenir glorieux des illustres disparus, Zadi participe à la fondation d'une conscience historique des peuples noirs, laquelle conscience est indispensable à la libération mentale et culturelle. Il en va de même de la dimension épique de *Fer de Lance* au moyen duquel les héros célébrés sont posés comme une source d'identification possible pour les lecteurs.

⁷²⁴ Voir *Fer de lance*, p. 24.

⁷²⁵ *Ibid.*

IV-4-2- Eno et ses allusions explicites et implicites à la Bible

Si le lyrisme chez Zadi se fonde sur le thème de la mort, des figures de sens et du rythme, chez Eno la convocation des termes bibliques semble renforcer l'émotion dans cette œuvre. Ainsi, à la lecture du 8^e chant, il appert que l'auteur allude à des termes bibliques qui ont une symbolique très forte. Il emprunte le langage biblique pour le détourner au bénéfice du monde présent, du monde terrestre. En utilisant ces termes l'auteur alterne entre le sacré et le profane, choisissant de faire cohabiter dans le monde terrestre le monde céleste, le monde à venir en empruntant à ce dernier ses symboles. Par ailleurs l'association des deux temps, le présent et le futur participe à mêler les deux mondes, car si Eno convoque le monde à venir par l'emploi du futur simple et le monde terrestre par l'utilisation du présent et de l'impératif de l'indicatif, il agrège le monde à venir au monde terrestre. En outre, nous ne pouvons occulter la vision eschatologique qui traverse ce chant, même si la question du jugement dernier n'y est pas clairement évoquée. La question de la plénitude affleure le chant, car elle s'origine dans la construction de la grande demeure, une demeure illustre qui « abritera les nations » voir L. 4. L'idée de nations qui seront abritées dans cette grande et illustre demeure décrite par Eno renvoie implicitement à l'idée de nations qui affluent vers ladite demeure s'assemblant pour ne devenir qu'une avec les enfants de Joal. Il évoque symboliquement ainsi l'idée de rapports pacifiés entre les tribus, les nations qui concourent à cette unité et aussi celle de la conversion, car ces nations unies épouseront par là même, les idéaux, l'éthique et les croyances des enfants de Joal. Cette construction qui est une œuvre se transmettant de génération en génération reste l'idée maîtresse de ce chant, présentant à voir une construction qui, menée à terme, fera advenir les temps meilleurs, les temps du changement, à l'image des temps messianiques.

Pour étayer notre hypothèse de l'emprunt par Eno des locutions bibliques et de leurs symboliques dans le 8^e chant, des symboliques tantôt conservées et mêlées tantôt dévoyées, nous relèverons quelques extraits afin d'illustrer notre assertion dans la mesure où il n'est pas question ici de relever tous les textes bibliques se rapportant aux mots d'Eno.

Les prémices du 8^e chant débutent par le verbe « réveiller » employé à l'impératif de l'indicatif à la 1^e personne du pluriel, un appel, un conseil qu'Eno prodigue aux enfants de Joal et à lui-même pour qu'eux tous sortent de leur assoupissement qui les a livrés dans un profond sommeil, un sommeil sans fin. Un sommeil qui, selon Eno, empêche de construire, de poursuivre l'œuvre de construction générationnelle. Un appel au réveil que nous

rapprochons des invitations au réveil évoquées dans la Bible. Sortir de la torpeur de l'obscurité, des ténèbres pour se lever et agir, luire comme le prophète Ésaïe le préconise à Jérusalem afin qu'elle soit restaurée (Es 60, 1-7). Au réveil est associé le salut, la gloire, la grandeur retrouvée, la conversion des autres nations. L'apôtre Paul allude au réveil afin que le croyant puisse sortir du péché et se comporter conformément aux préceptes divins aux fins du salut (*Voir* Rm 13, 11-12 ; Ép 5, 3-14. Quant à la construction, l'appel à la construction mentionnée dans le poème d'Eno, elle rappelle la construction de l'arche et du tabernacle⁷²⁶, (Ex 25, 8-40⁷²⁷ ; 26 ; 27, 1-19) ; du temple⁷²⁸ au bénéfice de Dieu au temps du 3^e roi israélite, Salomon et du palais de celui-ci dans la Bible hébraïque (1 R 6-7 ; 2 Ch 3). La construction du tabernacle a nécessité le recrutement d'habiles ouvriers comme le souligne Ex 31, 1-11. Le verbe hébreu 'āsā⁷²⁹ ('asā) recouvre le sens de faire et peut être rapproché du verbe du 8^e chant « faire » aux L. 6, 7. Le verbe 'āsā signifie faire le travail⁷³⁰ dans les textes d'Ex 25, 8.10 ; 26, 1 et recouvre aussi tous les autres sens en français⁷³¹ et peut donc être compris comme « construire » employé dans le poème d'Eno (L. 1, 4, 53). En employant le vocable « songes » qualifiés d'« agités », Eno aborde ainsi la question des rêves vains, perçus comme des chimères qui ne peuvent contribuer ni au réveil ni au progrès. L'auteur aurait été, selon nous, inspiré par les écrits bibliques, car son poème renferme de nombreuses allusions bibliques. En effet, en se référant à ces textes, on note que cet aspect onirique y est amplement évoqué, mettant tantôt l'accent sur la vacuité et l'infatuation des songes humains (Ec 5, 2-3.7⁷³² ; 6, 11 ; Ps 90, 5), tantôt sur l'importance des songes et la science à acquérir pour les interpréter. En effet de nombreux textes bibliques relatent des histoires liées aux songes comme ceux de Joseph et leurs conséquences (Gn 37, 5-11, des chambellans (Gn 40, 8-23), du pharaon (Gn 41, 1-44), du roi mésopotamien, Neboukadenetsar (Dn 2). Dans ces cas décrits ces songes sont une prédiction de l'avenir, des instructions sur le cours des événements

⁷²⁶ DHAB (1991), p. 224). Voir *miqdāš*.

⁷²⁷ Le peuple est invité à faire, produire (le verbe infinitif employé est 'asā en Ex 25, 8.10 ; Ex 26, 1) un sanctuaire, un *miqdāš* (Ex 25, 8) qui est un tabernacle, un *miškān* (Ex 26, 1), une arche, 'arôn (Ex 25, 10).

⁷²⁸ DHAB (1991), p. 231. Voir le mot *miškān*. Le sanctuaire que le peuple doit faire, construire, *miqdāš*, est appelé *miškān*.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 292. Voir le verbe 'asā au sens de faire, produire.

⁷³⁰ *Ibid.*

⁷³¹ *Ibid.*

⁷³² Ecclésiastes 5, 7 (version Segond) : « Car, s'il y a des vanités dans la multitude des songes, il y en a aussi dans beaucoup de paroles ; c'est pourquoi, crains Dieu ».

à venir. Le songe est perçu aussi dans la Bible comme un moment favorable qui permet à la divinité d'instruire les êtres humains, afin d'échapper aux maux et aux complots pouvant s'abattre sur eux (Jb 33, 14-30 ; Mt 1, 20 ; 2, 12.13.19). Le rêve constitue un des médiums privilégiés de la divinité pour parler à ses prophètes ainsi qu'au roi et leur communiquer ses messages (Nb 12, 6 ; Dt 13, 2-6 ; 1 S 28, 6-7 ; Jr 23, 25-29). La divinité, selon les textes bibliques, s'adresse également à tout vivant afin de l'instruire et de préserver sa vie du malheur (Jb 33, 14-26).

À la L. 2 « la grande demeure » renvoie, nous semble-t-il, au texte de Jean 14 notamment au verset 2, un texte qui évoque la maison du Père et ses nombreuses demeures ainsi que la mention de la « demeure éternelle », la Jérusalem céleste évoquée en Apocalypse. Si la demeure, sous entendue la « grande demeure » évoquée dans la Bible ne se trouvera que dans le monde à venir et n'hébergera que les croyants en Dieu, pour Eno la « grande demeure » est terrestre et elle est à construire dans le présent : « mettons-nous au travail et construisons la grande demeure ». Cette grande demeure fait aussi penser à la cité de Sion, la demeure céleste qu'est Sion perçue dans les textes bibliques comme le lieu par excellence de la résidence de Dieu (Ps 74, 2 ; Es 2, 2.3), la belle cité céleste (Ps 48, 2.3 ; Ap 21, 9-27), plénitude (Ps 48, 11-12 ; Es 4, 5 ; 30, 29 ; Ap 22, 1-5). Cette demeure céleste citée environ 157 fois est également le lieu où toutes les nations se rendront pour, elles aussi, y résider (Es 2, 2.3 ; 16, 1 ; 27, 13 ; 60, 11-14), le lieu du retour après avoir été chassé de sa terre, son pays, après l'exil (Es 27, 13 ; Jr 3, 14-19).

Nous pouvons rapprocher l'expression de « nos pères » chez Eno aux lignes 3, 13, 42, 54 à la locution biblique qui est mentionnée en 2 Ch 20, 6 ; 29, 6 ; Jr 14, 20 ; Lm 5, 7 ; Mt 23, 9 ; Hb 12, 9-10 renvoyant à l'idée de la perpétuation de la descendance patriarcale, patrilinéaire et des projets et héritages ainsi que des coutumes, de génération en génération, comme des relais (voir L. 3, 13, 42) afin d'assurer une continuité de l'œuvre ancestrale. La mention des filles de Joal (L. 47) peut être rapprochée de l'allusion aux filles de Sion (Es 3, 16-17 ; 4, 4 ; Ct 3, 11), des filles de Jérusalem (Ct 2, 7 ; 3, 5 ; 5, 8.16 ; Lc 23, 28), une allusion biblique pouvant être interprétée comme une personnification du peuple Sion, de Jérusalem et donc par extrapolation, transposition au peuple de Joal. Le poème d'Eno semble s'inscrire dans cette dimension filiationnelle en désignant clairement l'élection des filles contrairement à la Bible qui évoque clairement l'élection des fils sans pour autant exclure les filles, qui, elles en jouiront par déduction, nous semble-t-il.

L. 7 l'allusion à l'arche renvoie selon notre hypothèse à un terme clé dans la Bible hébraïque au travers de deux mots hébreux, *tēbā*⁷³³, *'arôn*⁷³⁴. Ces termes recouvrent le sens de « caisse », d'« arche »⁷³⁵. L'arche est évoquée à travers l'épisode du déluge comme un espace de protection et de renouveau pour les humains et animaux préservés de la sentence divine (Gn 6, 8-22; 8, 6-12 ; 9, 11-13) alors que les autres êtres humains ont, eux, été exterminés pour s'être pervertis (Gn 6, 1-7). La symbolique de l'arche peut être interprétée comme un lieu de sécurité, un lieu de régénération, de maintien de la sanctification. Noé et sa famille ont été épargnés de la punition divine, car perçu comme un être agréable à la divinité et respectueux des normes divines, ce qui lui vaut cette récompense dont sa femme, ses enfants et ses belles-filles bénéficieront également. L'arche revêt un caractère éminemment sacré en étant associée étroitement à l'alliance⁷³⁶ et au témoignage⁷³⁷ entre la divinité et son peuple, appelée « arche de l'alliance⁷³⁸ » ou « arche de l'alliance de l'Éternel⁷³⁹ » ou « arche de l'alliance de Dieu⁷⁴⁰ », « arche du témoignage⁷⁴¹ » ou « arche de l'Éternel⁷⁴² » ou « arche de Dieu⁷⁴³ » ou « arche du Dieu d'Israël⁷⁴⁴ », la *'arôn* « *hā'adūt*⁷⁴⁵ » (la *'arôn ha'adout*) selon Ex 25, 10-22 ; 37, 1-9 ; 40, 20-21 ; Dt 10, 1-5 ; 1 S 5, 1-6.11 ; 6, 7, 1 ; 1 R 8, 1-8 ; 1 Ch 13, 5-8 ; Jr 3, 16-17 ; Ap 11, 19. La divinité inflige des sanctions au peuple qui commet des actes de vol (1 S 5, 1-7 ; 6, 1-3.13.19-20), qui ne respecte pas les objets cultuels (1 Ch 13, 9-10), qui ne la remet pas au bon endroit (1 S 5, 8-9) et suscite la peur de sanctions au sein du peuple qui la reçoit par mégarde (1 S 5, 10-12), mais elle peut aussi bénir des personnes (2 S 6, 10-11). Certes chez Eno, nulle mention des dimensions ni du caractère de l'alliance et ou du témoignage, mais l'arche construite touche le ciel et est le lieu de la demeure, un lieu de sécurité, un lieu de plénitude.

⁷³³ *Ibid.*, p. 401.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 46, 401.

⁷³⁶ Gn 9, 9-17 ; Ap 11, 19.

⁷³⁷ Ex 25, 21.

⁷³⁸ Ap 11, 19.

⁷³⁹ 1 S 4, 4.

⁷⁴⁰ Jg 20, 27 ; 1 S 4, 5.

⁷⁴¹ Ex 25, 22 ; 40, 21.

⁷⁴² Nb 10, 33-35 ; 1 S 4, 4-5 ; 6, 1-2.15.19 ; 7, 1 ; 2 S 6, 11.

⁷⁴³ 1 S 5, 1-2.10-11 ; 1 Ch 13, 3.7.

⁷⁴⁴ 1 S 5, 7.8 ; 6, 3.

⁷⁴⁵ *DHAB* (1991), p. 272. Le mot est composé de l'article employé ici au féminin singulier (*hā*) et du mot *'ēdūt*.

La mention du soleil levant, n'est pas anodine, en hébreu *šemes*⁷⁴⁶ (*shemesh*) recouvre le sens de lever, coucher de soleil, traduit aussi par orient, occident, soleil, soleil couchant, soleil levant (voir Gn 15, 12.17 ; 19, 23 ; 28, 11 ; 32, 31 ; 37, 9 ; Ex 16, 21 ; 17, 12 ; 22, 3.26, Lv 22, 7 ; Ps 103, 12 ; 113, 3). Le mot est employé environ 127 fois dans la Bible hébraïque. L'expression soleil levant, orient aussi évoquée dans la Bible chrétienne en grec *ανατολή*⁷⁴⁷ (*anatolè*) en Lc 1, 78-79. Le soleil levant représenterait la source de toute lumière. De cette expression issue de la Bible, des auteurs en ont déduit la thèse équatoriale, selon laquelle le paradis serait situé dans un lieu tempéré, soit dans la zone équatoriale ou ailleurs et d'autres la localiseraient dans la partie de l'Occident, de l'Orient⁷⁴⁸. L'Orient, le soleil levant ne renfermerait-il pas aussi le sens de paradis terrestre chez Eno, d'autant qu'à la L. 8, il écrit « Est la grande demeure dans le soleil levant ». Le soleil en Malachie 3, 20 est décrit comme un soleil de justice pour ceux qui craignent le nom de *YHWH* dans une dimension messianique⁷⁴⁹, nous semble-t-il.

Quant au mot « tribu » il apparaît dans les textes bibliques en étant également associés aux douze fils de *Ya'āqōb* (Jacob). Ceux-ci forment les douze tribus (Gn 49) qui, après la période de la judicature, s'assemblent aux fins de former le royaume d'Israël. Le terme *maṭṭēh*⁷⁵⁰ (*matteh*) recouvre le sens de tribu en Nombres 2, 5. Quant à Eno, il mentionne ce terme aux L. 27, 28, 31, 34, sous entendu dans les L. 29, 30, 32, 33, 35, 36 sans toutefois en préciser le nombre. Chez Eno les tribus du sud-est se voient doter de la caractéristique de sagesse (L. 28, 29), tandis que celles du Nord-est sont parées de vertu de direction (L. 31, 32, celles du sud-ouest de qualités liées à la beauté (L. 34, 35). Eno affecte aux tribus des valences positives comme la sagesse, la direction, des caractéristiques qui diffèrent de celles des douze tribus mentionnées dans la Bible lors des bénédictions, mêlant des valences positives et négatives (Gn 49).

En outre la mention des points cardinaux comme Sud-est ; Sud-ouest ; Nord-ouest, Nord, Est, Ouest (L. 22, 24, 26, 28, 31, 34, 40, 41) rappellent la mise en évidence d'un point cardinal évoqué dans le second récit de la création, après la cosmogénèse (Gn 2, 1-4) et

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 393.

⁷⁴⁷ DGF du Nouveau Testament (2000), p. 11.

⁷⁴⁸ DELUMEAU (1991), p. 136-144.

⁷⁴⁹ Esaïe allude au temps messianique, un temps de véritable renouveau évoqué en Es 11 ; 29, 17-24 ; 35.

⁷⁵⁰ DHAB (1991), p. 208.

l'anthropogénèse (Gn 2, 5-7) en Gn 2, 8. Le 3^e fleuve, *Hiddeqel*, mentionné dans ce récit, est clairement localisé comme celui qui coule à l'orient de l'Assyrie (v. 14). En Gn 13, 14, en levant les yeux Abram verrait le nord, le midi, vers l'est et l'ouest.

Dans la péricope de Nombres 2, 1-34, on voit que certaines tribus, certains campements sont situés à l'est du campement de Juda, une des douze tribus (v. 3), au sud le camp de Ruben, une autre tribu (v. 10), à l'ouest, une autre tribu, un autre camp, celui d'Éphraïm (v. 18), au nord, le camp de Dan (v. 25). La péricope de Nombres 3, 23-38 fournit une indication sur le clan des Guershonites, à savoir sa résidence fixée derrière le tabernacle, à l'ouest (v. 23). En 1 Ch 7, 6-28, évocation de l'est, l'ouest ; 1 Ch 9, 24 les portiers situés aux quatre vents, à l'est, à l'ouest, au nord et au sud. Dans le Nouveau Testament les points cardinaux sont également rappelés. Ainsi en Lc 13, 19 « Il en viendra de l'orient, du nord et du midi... ». Quant à Ap 21, 13, le texte précise ceci :

à l'orient trois portes, au nord trois portes, au midi trois portes et à l'occident trois portes

La mention des points cardinaux par Eno renvoie t-elle à une simple localisation que l'on comprendrait au sens littéral ou allude-t-il au-delà du sens littéral à un sens spirituel ? Voit-il dans l'est, l'ouest, le sud et l'est des valences positives, négatives, neutres ?

L'expression « les nues », *šahak*⁷⁵¹, recouvrant le sens de nuages en Dt 33, 26 ; Ps 77, 18 ; Pr 8, 28 est également employée dans le poème d'Eno à la ligne 7, 21, 25 peut être aussi comprise au sens de nuages. Chez Eno, les constructions de l'arche et des piliers touchent jusqu'à percer les nuages comme l'arc situé dans les nues en Gn 9, 13, en Job 35, 5 l'être humain peut approcher le monde invisible au travers de la vue « regarder », les constructions humaines comme l'arche, les piliers (L. 7, 25). N'est-ce pas là frontière qui sépare les deux mondes, le monde terrestre, de la carnalité et le monde de l'invisible, un monde immatériel que seules les constructions humaines effleurent, inaccessible au genre humain ? L'invisible et le visible se frôlent.

La vue est aussi évoquée à la L. 19 par l'emploi du verbe « contempler » et l'évocation du mot « révélation » à la L. 15-50 ont été jadis deux termes connotés religieusement. En Dt 3, 27, le verbe contempler, est mentionné et sera interprété au sens littéral et aussi au spirituel.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 381.

Quant au mot « révélation », il renvoie à l'idée de la révélation par l'être humain du Dieu transcendant et de ses desseins qui ne s'appréhendent pas de manière visible, concrète, mais discernables de manière spirituelle. Le livre *αποκαλυψις* (*apokalupsis*) qui signifie révélation⁷⁵² recouvre davantage ce sens que la traduction « apocalypse » majoritairement reconnue et utilisée dans la Bible chrétienne. Le terme de révélation, de dévoilement est idoine, car il renvoie à l'idée de ce qui sera dévoilé, révélé au temps du jugement dernier, à la fin des temps, à l'eschatologie. Ces termes alludent au monde de l'esprit, du sacré, un élément qui plaide également en faveur de notre prémisse.

Eno convoque aussi le terme de colonne (L. 10, 12, 13), un mot qui traverse de nombreux textes bibliques. En effet, le mot « colonne⁷⁵³ » est évoqué en Jg 16, 25 désignant les colonnes d'un bâtiment, les supports de la toiture, le gros œuvre d'un édifice en 1 R 7, 2-3.6, les piliers/colonnes où sont suspendues draperies, tentures, tapisseries en Ex 26, 32, des colonnes fixées pour la construction du temple (2 Ch 4, 15). Des textes bibliques mentionnent la « colonne de nuée, de feu, de fumée » en Ex 13, 21 ; 14, 24 ; 19, 18 ; Jg 20, 40. Le mot pilier est entendu au sens figurés en Jr 1, 18, en Ga 2, 9, 1 Tm 3, 15 ; Ap 3, 12). En employant le mot « colonne » Eno allude au sens littéral, mais aussi au sens spirituel parce qu'il fait côtoyer le monde visible et le monde invisible.

Le terme « élection » à la ligne 47 ne peut non plus être dissociée de l'évocation du terme « élection » dont bénéficie le peuple israélite (Lv 20, 26 ; 26, 11⁷⁵⁴ ; Dt 7, 7-9) et les croyants par l'alliance en Jésus-Christ. Dans la Bible hébraïque *YHWH* choisit un peuple au sein duquel il résidera, donc l'élection ici est liée au peuple et à la résidence, à la terre. Les textes bibliques qui traitent de la question de l'élection sont les termes grecs suivants, *εκλογη* (*eklogè*) au sens de choix, élection⁷⁵⁵ et le verbe « *καλεω* » qui veut dire « appeler », « nommer », « inviter », « convoquer » dans les livres de 1 P 1, 2 ; 2 Tm 1, 9 ; Tt 1, 2, Rm 8, 28-30 ; Ép 1, 3-14, notamment au verset 4. L'élection est une notion théologique entendue certes comme un privilège mais aussi comme une charge, un devoir dont il faudra s'acquitter honorablement pour être agréable à la divinité.

⁷⁵² DGF du Nouveau Testament (2000), p. 18.

⁷⁵³ *DHAB* (1991), p. 283. Le terme '*ammud*' signifie colonne en Ex 33, 9-10 ; Jg 16, 26 ; Jb 26, 11.

⁷⁵⁴ Lv 26, 11 : « J'établirai ma demeure au milieu de vous, et mon âme n'aura pas d'aversion pour vous. Je marcherai au milieu de vous, pour être votre Dieu, et pour que vous soyez mon peuple ».

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 45.

La « grâce » et la « gloire », termes très connotés bibliquement qui sont dans un sens positif, reliés à des vertus sont entendus chez Eno dans un sens péjoratif « grâce » et « gloire » dans Joal sont abîme sans fond⁷⁵⁶ » alors que la Bible rattache ces deux termes (*hēn*⁷⁵⁷ et *kābōd*⁷⁵⁸ » à des valences supérieures, hautement divines. Quant à la sagesse, elle est perçue chez Eno comme une valence positive (voir L. 29), car dotées de cette caractéristique les tribus inventent, possèdent des qualités exceptionnelles (L. 28, 29). La *hāk̄mâ*⁷⁵⁹, à savoir la sagesse est perçue dans la Bible comme une valence hautement spirituelle (Pr. 8), une qualité que le roi Salomon a demandée, dès son avènement, sur le trône à la divinité (1 R 3, 6-13 ; 2 Ch 1, 7-12).

Quant à l'allusion du terme « prophétie », elle reste, nous semble-t-il, étroitement liée à la Bible, car Dieu passe par son porte-parole, le prophète pour transmettre son message au peuple, au roi, aux notables, au peuple étranger⁷⁶⁰. La prophétie est si prégnante dans la Bible hébraïque qu'elle comporte 16 livres prophétiques (Esaïe, Lamentation, Ezéchiel, Daniel, Osée, Joël, Amos, Abdias, Jonas, Michée, Nahum, Habacuc, Sophonie, Aggée, Zacharie, Malachie). Le prophète est celui qui oint le roi pour que ce dernier accède au trône (cas du roi Saül⁷⁶¹ et David⁷⁶² oints par le prophète Samuel et Salomon⁷⁶³ oint par le prophète ». Quant à la prophétie de Joal, elle peut aussi être rapprochée de la prophétie de Joël, car la ressemblance est flagrante même si la voyelle « e » se transforme en « a ».

Nous relierons le mot « royaume » employé par Eno aux lignes 9, 44 que nous associons aux tribus nous rappellent l'histoire des douze tribus qui s'assemblent pour fonder le royaume israélite selon les récits bibliques. Quant aux termes « céleste » à la L. 20, « le ciel » aux lignes 40 et 41 rappellent aussi les vocables de la Bible, ceux-ci mettent en évidence l'importance du ciel comme une représentation du monde immatériel, invisible, décrivant l'horizontalité des rapports entre le ciel, lieu par excellence de la transcendance et la terre, elle, comme lieu de l'humanité, de l'espèce humaine, deux mondes qui n'ont de cesse de se frôler, de s'approcher conservant pourtant leur spécificité, leurs valences. Quant au terme

⁷⁵⁶ Voir La prophétie de Joal, p. 49.

⁷⁵⁷ *DHAB* (1991), p. 132. Le mot hébreu *hēn* recouvre le sens de grâce, bienveillance.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 174. Le mot hébreu *kābōd* veut dire gloire, splendeur, honneur, richesse.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 126.

⁷⁶⁰ Le prophète Jonas.

⁷⁶¹ 1 S 15, 1.

⁷⁶² 1 S 16, 1-14.

⁷⁶³ 1 R 1, 13-53.

« angle » évoqué aux lignes 22, 24, 26, il fait étrangement pensé au mot du livre des actes, en Mt 21, 42 et Ac 4, 11 « la pierre rejetée par vous, les bâtisseurs, et devenue la principale, celle de l'angle⁷⁶⁴ », péricope que l'on peut rapprocher du passage d'Es 28, 16 et de Ps 118, 22 et Pr 21, 9, un mot qui, dans la Bible, renferme une forte symbolique relative à la place de choix qu'occupe l'angle. Le sens littéral et spirituel ne peuvent être occultés dans ce chant à l'analyse des mots employés par Eno qui, associés tous ensemble confèrent au poème une portée spirituelle même si l'auteur n'allude pas explicitement à cette dimension.

Si les figures de sens, les symboles, les temps verbaux, le lyrisme et la portée spirituelle qu'Eno donne à son texte, alludent des changements sociaux dénoncés et pressentis par les oeuvres, il s'agit maintenant de dévoiler les configurations génériques des changements sociaux.

⁷⁶⁴ Le mot grec γωνία signifie « angle » (voir DGF du Nouveau Testament (2000), p. 32), suivi du mot κηφαλι (κηφαλην γωνιας) recouvre le sens de clé de voute à relier à son équivalent hébreu, *pinâ* (DHAB, p. 303).

CHAPITRE V/ LES CONFIGURATIONS GÉNÉRIQUES DES CHANGEMENTS SOCIAUX

Dans ce cinquième chapitre, nous montrerons comment l'épopée et la satire se retrouvent également au cœur des changements sociaux.

V-1/ L'épopée chez Zadi

Les versants épiques de *Fer de Lance* sont perceptibles quand on lit ce texte poétique de Zadi. Toutefois, cette œuvre n'est pas une épopée au sens classique comme l'est par exemple la geste de Soundjata, ou encore *L'Iliade et L'Odyssée* de Homère. La forme épique y paraît éclatée. En réalité, elle est faite de la somme des fragments des récits épiques qui composent le texte. Bien évidemment, des héros notamment « Toussaint Louverture », « Dessalines », « les sofas », « Kawmé », « Lumumba », « la foule anonyme » portent chacun, un bout de cet ensemble épique. Toutes ces figures mythiques du passé africain partagent, sous la verve du poète, une fiche signalétique commune. Elles sont caractérisées par leur détermination, leur courage, leur sens du sacrifice ; ce qui leur confère une dimension surhumaine. Cette aptitude à surmonter et à vaincre tous les obstacles transparait dans ces vers :

*Nulle entrave n'inquiétait leurs jambes trempées*⁷⁶⁵
[...]
Ni la soif, ni la faim n'arrêtaient leur marche
[...]
Mais l'éclair qui embrasse le sentier obscur les amusait
La tempête aussi les amusait
*parce qu'elle offrait à leurs oreilles brûlantes une musique pieuse et guerrière*⁷⁶⁶

L'opiniâtreté de ces êtres exceptionnels, c'est-à-dire les sofas, est mise en lumière dans ce lexique où abondent les adverbes de négation « ni », « nul », « ne », « n' ». De telles formes sont l'expression de leur capacité à surmonter tout ce qui pourrait entraver la marche inéluctable vers la victoire. Quand le poète les convoque, c'est bien pour montrer qu'ils sont prêts physiquement, moralement et psychologiquement à affronter le danger quelle qu'en soit l'immensité. Parlant des Sofas, Bernard Zadi Zaourou écrit : « La peur déserta les rangs ». Ils

⁷⁶⁵ Voir *Fer de lance*, p. 51.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 52.

ont donc dû vaincre d'abord cette peur avant d'affronter ensuite leurs adversaires. Par ailleurs, l'analogie que le poète tente de construire dans le rapprochement avec certains éléments de la nature (l'éclair, la tempête, l'orage), au vu de leurs traits intrinsèques rappelle ce que représentent ces signes : la force foudroyante de Shango. Césaire dira :

*Shango, je te salue ô...
Quand tu passeras par des promenoirs du ciel monté sur les béliers
Enflammé de l'orage*⁷⁶⁷

1/ L'hymne à Kawmé

Le héros intrépide, c'est aussi Kawmé dont le courage et la bravoure sont magnifiés à travers l'utilisation accumulative des modalisateurs :

*Sublime son cœur
Sublime son âme
Généreuses ses mains
[...]*⁷⁶⁸

Il se caractérise par une détermination qui transparaît dans les vers où sa cible est l'Occident.

*Son glaive ?
Son glaive n'en voulait qu'aux flibustiers d'Occident*⁷⁶⁹

Le héros ghanéen, puisqu'il s'agit de l'ex président Kwamé N'krumah, en décidant de s'attaquer à l'Occident a dû se vêtir d'un courage et d'une témérité sans faille car l'Occident n'est pas une force négligeable. L'entêtement et la détermination sont les conditions nécessaires pour mener à bien la mission qu'il s'est assignée et dont il est l'exécuteur testamentaire : ramener ordre et liberté dans un espace sien devenu dysphorique. Cependant, l'entêtement ne met pas le héros à l'abri des erreurs. Ainsi, à la page 41 encore, le poète dénonce le déséquilibre idéologique du pouvoir Kawmé dont la première conséquence fut sa mort politique. Les nobles idées du héros ghanéen ne pouvaient prospérer que dans un cadre clair et transparent⁷⁷⁰. Et le poète de déplorer :

⁷⁶⁷ CÉSAIRE, (1970), p. 152.

⁷⁶⁸ Voir *Fer de lance*, p. 38.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁷⁰ Voir l'article évoqué dans le journal *l'Impartial* paru en 1962 évoquant l'achat du fameux lit en or par Mme Edusei, l'épouse d'un des ministres de Kwamé N'krumah. Voir sur le site : <http://doc.rero.ch/record/102512/files/1962-04-28.pdf>

Or Kwamé N'krumah luttait contre la gabegie, une gabegie qui atteste de la mauvaise gestion dans la mise en œuvre de la politique budgétaire. Il était confronté aux excès de la bourgeoisie ghanéenne,

*Solitaire au milieu des foules
Seul, il bravait encore les laves du ciel
Chantant et dansant dans les sentiers interdits
Et sur les têtes endormies des dragons à corps d'homme⁷⁷¹*

Ce passage relève l'erreur politique du héros qui ignore les chausse-trappes et les voies dérobées de l'action politique que le poète nomme la danse. L'erreur de Kawmé rappelle celle de Roland qui lui valut sa vie alors qu'il aurait pu éviter ce drame s'il s'était vêtu de mesure.

Il est donc bien mort l'héroïque enfant de ma sève⁷⁷²

2/ La chute de Diéna

Chez l'auteur *Des sofas*, le héros épique est élevé à la dimension de divinités ; c'est un surhomme guerrier accomplissant des exploits relevant par conséquent du prodige. C'est à dessein qu'il a pour adversaire et même pour ennemi le monde des dieux. Dans la bataille de Diéna, c'est dieu lui-même qui mène les légions et donne l'alerte quand Diéna⁷⁷³ devait tomber.

*C'est bien ce jour-là, Dowré, que je vis un curé
solennel venir à Diéna
et de sa main très pieuse et très pure
bénir ces canons dont la bave traçait encore partout des
tombes béantes⁷⁷⁴*

Chez Zadi dieu est partisan des forces du mal, des colons qui viennent assiéger une bourgade innocente. Ce parti pris très flagrant rappelle l'anticléricalisme militant⁷⁷⁵ du poète ivoirien et, est un passage athée de *Fer de lance*.

alors que la population était secouée et fragilisée par la pauvreté et les difficultés et le pays en proie aux problèmes de développement. L'information relative à l'achat du lit en or provenait-elle d'une source vérifiable ou relève-t-il d'une affabulation qui viserait à fragiliser davantage le pouvoir en proie aux difficultés économiques et politiques ?

L'« Osagyefo » Kwamé Nkrumah projetait d'éliminer l'opposition légale l'United Party

⁷⁷¹ Voir *Fer de lance*, p. 41.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 42.

⁷⁷³ Diéna est une bourgade héroïque du Mali qui a résisté contre les colons.

⁷⁷⁴ Voir *Fer de lance*, p. 48.

⁷⁷⁵ L'anticléricalisme militant était l'expression logique de l'idéologie révolutionnaire marxiste de Zadi. Il s'inscrivit dans cette tradition marxiste d'une perception négative de la religion qui a raté sa mission divine. Mais au soir de sa vie, il rencontre le Christ et le paradigme de son écriture en témoignera. Dans *Les Quatrains du dégoût* à la page 206, il écrit : Notre âme ouverte à Dieu miséricordieux est faite pour pardonner.

*Car me revient l'immense épidémie de vautour
 La blanche Europe nous arrivant sur les ailes de l'Esprit
 Saint et traînant par-devers elle la grenade ventrue et
 la bouche de feu [...]
 Dis-moi Yahweh
 S'ils prêchèrent alors par xénophobie ? ⁷⁷⁶
 [...]*

La critique de Zadi porte sur les liens étroits entre la religion catholique romaine au travers du curé et l'État français. Le curé sensé représenter les intérêts de la divinité *YHWH*, se préoccupe de servir premièrement la patrie France, quitte à se fourvoyer en violant l'interdiction de tuer, voire d'inciter ou de cautionner la mort. La collusion des intérêts français concernant la colonisation et ceux de l'église catholique romaine est indéniable, car le « curé solennel venir...de sa main très pieuse et très pure bénir ces canons dont la bave traçait encore partout des tombes béantes ». La prohibition de tuer découle de quelques textes bibliques que nous avons relevés en nous fondant sur l'analyse de Léonie Monginou (cf. Gn 9, 6 ; Ex 20, 13 ; Lv 24, 17⁷⁷⁷). En effet, le texte hébreu d'Ex 20, 13 qui résume parfaitement l'interdiction de tuer est d'ailleurs placé en tête des dix commandements, ce qui met l'accent sur la place de choix accordée à cette « *mišvāh* »/commandement. Le texte hébreu précise en substance ceci : « *l'o tiršāh* » : traduit par « tu ne tueras pas ». En tant que serviteur du dieu des chrétiens de confession catholique romaine, le serviteur agit sur terre pour le compte de la divinité, qui elle, réside dans les cieux, un serviteur doté de qualités humaines, donc faillibles. La Bible n'a de cesse d'ailleurs de dénoncer les dérives des serviteurs de Dieu, qu'il s'agisse des pasteurs, des sacrificateurs et des prophètes (Dt 13, 1-5 ; 18, 19-22 ; Jr 2, 8-37 ; 14, 14-18; 23 ; Ez 13, 2-23 ; Mt 7, 15-29 ; Jn 2, 13-16). Dans son analyse pertinente relative aux dérives des serviteurs de Dieu, André Wénin met le doigt sur cette contradiction entre les êtres humains, faillibles, sensés représenter la transcendance qui, elle, est éternellement infallible⁷⁷⁸. La critique de Zadi témoigne, nous semble-t-il, de sa difficulté d'évaluer les faits imputables aux êtres humains qui représentent la divinité et ceux dictés par la divinité, elle-même, au travers de sa parole. Le poète ivoirien n'a pas réussi à dissocier les actes de la divinité *YHWH*, et ceux émanant de ses serviteurs faillibles. Alors que l'oraliste et négritudien, Zadi épouse les thèses et l'idéologie du socialisme en rejetant la foi en la divinité *YHWH* à un moment de sa vie, un rejet que nous imputons aux

⁷⁷⁶ Voir *Fer de lance*, p. 47.

⁷⁷⁷ MONGINOU (2015), p. 441.

⁷⁷⁸ WENIN (2004), p. 351-360.

conséquences procédant de l'implication de l'Europe croyante dans la colonisation du continent africain, Senghor, est resté, quant à lui, un croyant de confession catholique romaine en dépit des effets désastreux résultant de la colonisation⁷⁷⁹.

Nous nous retrouvons du coup projetée dans le monde du merveilleux, défini comme l'intervention constante des divinités dans les affaires humaines. Le merveilleux est d'ailleurs une des sèves nourricières de l'épopée qui en tire sa substance. Nous faisons ainsi intrusion dans un paradigme du surnaturel, du magique, du fantastique et du prodigieux. Et cela, Zadi l'exploite à souhait. Tous les héros célébrés dans *Fer de Lance* sont aidés dans leur mission par des forces surnaturelles qui interviennent dans les moments décisifs de leur parcours. Dans le dialogue que le poète ivoirien instaure entre Dieu et les combattants de Diéna, l'Être suprême menant les légions, combat la race noire au point de la narguer :

*Et ils riaient, Dieu, leurs prêtres et prélats
Et souriaient pour me narguer la main de la sainte Europe.*⁷⁸⁰

Un fait marquant à relever dans l'œuvre c'est que le parti pris flagrant de dieu n'amenuise nullement l'ardeur ni des sofas, ni celle des habitants de Diéna. Les héros affûtent leur prise de conscience et combattent davantage. Il est donc clair que pour livrer bataille à dieu, il faut être soi-même une divinité, d'où la surhumanité des héros.

La participation active de dieu à la chute de Diéna, des Sofas et autres héros noirs décrits par Zadi, a pour but de mettre en valeur le héros et en même de temps de dévaloriser l'anti-héros porteurs de valeurs négatives.

Fer de lance se fonde sur six principaux piliers⁷⁸¹ pour construire son édifice. Mais les changements sociaux se concentrent dans tous les hymnes. Il est important de souligner que tous les héros célébrés par Zadi sont vaincus dans l'œuvre : Diéna, Kawmé, et tous les autres héros anonymes en dehors des Sofas qui restent invincibles sous la plume du poète ivoirien. L'issue « stratégique » selon les poètes révolutionnaires est incontournable et la défaite n'est que « tactique ». Chez les révolutionnaires la victoire finale qu'ils nomment également l'objectif stratégique est toujours à portée de main, car la cause du peuple est juste, et elle se

⁷⁷⁹ YALA KISUKIDI (2013), p. 1-2.

⁷⁸⁰ Voir *Fer de lance*, p. 47.

⁷⁸¹ L'hymne de la beauté des femmes et des choses, l'hymne à Kawmé, l'hymne des Sofas, l'hymne à la poésie (la poétique de Zadi), la chute de Diéna et l'hymne aux morts.

muera inéluctablement en victoire éclatante. Les défaites essuyées par – ci par – là ne sont que des défaites tactiques, car celles-ci englobent comme la matrice d'une femme enceinte de potentiels triomphes. Cependant, chaque hymne portera la victoire stratégique à condition que le peuple africain accepte de consentir à des sacrifices, à l'instar de ceux consentis par le Vietnam⁷⁸². Ce pays a résisté et a vaincu la France, les États-Unis, le Japon etc. Il n'y a pas de roses sans épines, il n'y a pas de changements sociaux sans sacrifices, tel est le message que nous donne Zadi.

Pour célébrer les héros, le poète choisit une écriture particulière, donnant ainsi une identité singulière au texte.

V-1.2 « *Fer de lance* » ou la veillée poétique de villages africains

Dans son élaboration spatiale, le poème apparaît comme une veillée poétique comme de nombreux villages l'ont expérimentée et en ont perpétué la pratique.

À cette occasion, au milieu du cercle constitué par l'assemblée des vieillards, se tient l'artiste, soutenu par son double. Il s'agit-là d'une occupation signifiante de l'espace, à travers ses trois pôles : le premier pôle est naturellement celui du poète, le deuxième, son double et agent rythmique « Dowré » (qui soutient la voix de poète en plaçant les accords). Quant au troisième pôle, il renvoie à l'assemblée ou le public – chœur – qui et en dernier ressort le destinataire du poète. L'aire ainsi décrite, voit se développer la parole poétique dans les conditions énumérées par le professeur Zadi jusqu'au détail, dans son Césaire entre deux cultures. C'est bien cet espace à structure ternaire que le poète tente de reproduire dans *Fer de lance*. Suivons.

L'espace d'accomplissement du poète est clairement signifié à travers des indications successives, sobres, cependant précises qui impliquent le cadre énonciatif. C'est d'abord les deux premiers pôles qui apparaissent :

⁷⁸² Dans un entretien que Zadi nous accordât, il prit l'exemple Vietnamien pour montrer la voie que devrait suivre les pays africains. D'ailleurs en tant que révolutionnaire, il a toujours été un artisan de la guérilla, seule issue pour des peuples faibles disposant d'un armement moins puissant que celui des pays développés.

*Nous voici, Doworé*⁷⁸³

Le poète et son agent rythmique (du fait qu'au niveau du chant, l'agent double la voix de l'artiste principal).

Puis l'assemblée du peuple ou le public - chœur. Celui-ci est décrit jusque dans ses états psychologiques et physiques.

*Et la foule est compacte
La foule (son cœur, son corps et son âme en rut)*⁷⁸⁴

Les trois pôles essentiels sont ainsi signifiés et la parole prend ainsi forme. Quant aux indications circonstanciées de temps, elles sont également mentionnées :

*À la racine de la nuit*⁷⁸⁵

On reconnaît là l'image qu'évoque minuit⁷⁸⁶, l'heure des sorciers. Les pôles ne sont pas qu'énumérés, ils sont mis en mouvement par celui qui en a la charge, l'agent rythmique.

*Nous voici Doworé
à la racine de la nuit Doworé
[...]
Prends-y garde et porte au loin ma voix
Dévide ma griotique
Rythme
Rythme – la ferme, ma griotique
et que l'entende le peuple assemblé
et qu'elle vibre
et qu'elle s'ébranle
et qu'elle ruisselle la foule
en lassos de chairs souples
en méandres de pas inédits
en hurlements de fauves pour ma suivie*⁷⁸⁷.

L'action de l'agent rythmique est rendue par les injonctions et autres interpellations qui lui sont faites :

⁷⁸³ Voir *Fer de lance*, p. 19.

⁷⁸⁴ *Ibid.*

⁷⁸⁵ *Ibid.*

⁷⁸⁶ Il faut noter que l'œuvre *Fer de lance* commence de la tombée de la nuit jusqu'au petit matin. La première tranche de nuit dévorée correspond au Livre I, ensuite le livre II prend le relais à partir de minuit et enfin au petit matin le livre III. Dans les traditions orales ivoiriennes, minuit est considérée comme l'heure des sorciers, l'heure où le mal se meut, surprend et frappe.

⁷⁸⁷ Voir *Fer de lance*, p. 19 et *passim*.

« Tiens ferme »
 « Prends-y garde »
 « Dévide »
 « Rythme »
 « rythme-la ferme »
 « et que l'entende »
 « et qu'elle vibre »
 « et qu'elle s'ébranle »
 « et qu'elle ruisselle »⁷⁸⁸

Le souci de manifester la structure ternaire ne s'estompe pas à ce début de poème, il se maintient et se poursuit tout au long du poème, à travers, soit l'évocation de l'allocutaire « Dowré » qui apparaît 37 fois en 46 pages, soit par l'impératif des verbes performatifs des énoncés illocutionnaires ; les verbes « tiens », « dis », « redis », « prends », « rythme », « dévide », « multiplie »... transmettent pour ainsi dire, le dire en mention du faire.

Le sentiment d'une veillée poétique très traditionnelle est ainsi créé chez bien des peuples africains et servira de cadre au déploiement de l'épopée des résistants africains. Tout semble indiqué que chez Bernard Zadi Zaourou, les relents épiques du texte puisent leurs sources dans cette forme traditionnelle originale qui sert de fondation esthétique au poème. Si l'on célèbre ainsi publiquement les héros, c'est certainement parce qu'on veut les rendre à la mémoire collective. Dans une telle perspective, l'épopée prend forme à travers une énonciation spécifique où la circulation ternaire de la parole devient une exigence. À partir du moment où l'assemblée est censée communier pour retrouver son unité autour des hauts faits de ceux que le poète appelle « les ombres fortes », les conditions de réalisation de la communication triadique propres aux africains se trouvent réunis. L'espace d'accomplissement de la parole du poète en hommage aux illustres héros noirs est clairement établi :

Dowré
Porte au loin les noms multiples du roi de Sikasso
Babemba
La paume de sa main comme un phare éclairant les sentiers
Des Sofas intrépides
Sa paume dans la paume du peuple son unique dessein,
Et son doigt,
-l'index irrité-
*sur le front de l'Europe arrogante !)*⁷⁸⁹
 [...]
 Ébranle à présent la foule, Dowré
La foule qui somnole et dis et redis après moi :
Ils allaient

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 49.

*Front haut,
 Ces conquérants infatigables,
 Et leurs têtes noires effrayaient les fauves à l'affût.
 Nulle entrave n'inquiétait leurs jambes trempées
 Et leurs cœurs étaient de granit
 Sur le chemin de la gloire,
 Ni la soif, ni la faim n'arrêtaient leur marche.[...]
 C'était des génies infernaux
 Des fils d'invisibles puissances souterraines ;
 L'énergie leur venait du sol qu'ils foulaient aux pieds [...]*⁷⁹⁰

Cette écriture épique présente dans *Fer de lance* emprunte au schéma triadique africain ses lois, le poète Zadi donne à cette forme une marque africaine et traduit ainsi son engagement en faveur d'une quête esthétique en phase avec les cultures endogènes.

Il s'agira pour nous, dans cette étape de notre travail, de voir les formes de l'éducation du poète telles qu'elles transparaissent dans l'œuvre. Ce mot « éducation » étant pris dans son acception la plus large possible où il inclut les influences diverses : ethniques, philosophiques, artistiques..., qu'elles soient conscientes ou non, s'expriment sous la forme de représentations de nature cosmogonique, anthropologique, ontologique. Il s'agit d'examiner dans quelles mesures « l'aire sociale » où le poète a choisi de situer sa parole détermine et colore le poème. En cette matière, jamais une œuvre ne le doit tant à son terroir, au contact de son auteur avec l'extérieur, aux impulsions internes de son auteur.

V-1.2-1- Les concepts traditionnels réinventés

Fer de lance transfère certaines survivances de la tradition orale ; c'est le cas de « Didiga ». À propos de ces transferts, le poète se justifie :

*Il y a des termes qui sont irréductibles.
 Quand je veux dire le mot « Didiga,
 il n'y a pas de traduction en français :
 or, c'est bel et bien ce mot que je veux dire*⁷⁹¹

Le didiga est un concept traditionnel des Bété de Côte d'Ivoire né des arts de la chasse. Marie José Hourantier décrypte ce concept :

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁹¹ ZADI, voir l'entretien à la Radio Télévision Ivoirienne en 1980 (RTI).

La première expérience est partie du didiga bété, récit sans fin des chasseurs relatant les aventures d'un héros imaginaire Djergbeugbeu, d'où par extension tout récit, comportement ou acte défiant la logique et toute loi physique »⁷⁹²

Ce concept de didiga intervient dans le poème pour signifier toute tentative pour tordre le cou à la vérité. Mais, il fonctionne parfois comme un juron qui ponctue le propos du poète. Sa très forte réitération dans le poème est le signe de la place que la poète lui accorde. Ce concept vise chaque fois par rapport au désir affirmé du poète de cristalliser la conscience du peuple autour de son histoire à dénoncer les faux fuyants, les entorses à la vérité.

V-1.2-2- Les mythes réactivés et réencodés

L'écriture de *Fer de lance* s'enracine également par le biais des mythes qu'il nous suffise simplement ici de signaler leur présence dans le texte. Le poète rend l'idée de perfidie au moyen du mythe grec très ancien tiré de *La guerre de Troie*.

*Sa femme.
La sorcière insoupçonnée dont la cuisse
pour l'abattre accouche de mille guerriers farouches.⁷⁹³*

On relèvera avec intérêt le traitement « didigaesque » auquel est soumis le mythe grec ; le merveilleux comme trait défiant la logique est privilégié. Il en est de même des mythes suivants :

*mon piège aérien qui renferme un buffle⁷⁹⁴
[...]
Et ce coq aux rouges pétales que dieu refuse de me Restituer (je le lui avais
prêté pourtant)⁷⁹⁵
Didiga !*

⁷⁹² HOURANTIER (1984), p. 51.

⁷⁹³ Voir *Fer de lance*, p. 27.

⁷⁹⁴ *Ibid.*

⁷⁹⁵ *Ibid.* Dans un entretien qu'il nous a accordé, le pr Atsain N'cho a classé ce second vers dans les mythes. Nous

ne partageons pas cet avis, car ce ver semble aller dans le même sens que Mon père accouche d'une fillette armée de pied en cape. (*Fer de lance* p. 27) ; ces insinuations insistent sur le fait que les colons, tout comme les nouveaux dirigeants africains empruntent la même voie celle du mensonge, celle de paroles insensées et sans fondements, pour assujettir une fois de plus l'homme noir.

V-1-3 *Fer de lance*, un texte intertexte

L'épopée dans *Fer de lance* se donne comme un chant dont un certain nombre de refrains qui le sous-tendent et le dévident, sont empruntés à la tradition orale – les refrains comme tels, apparaissent çà et là ou moment où se déroule la tragédie des résistants africains à la colonisation de leur continent. Ces refrains, dans leur traitement quantitatif, connaissent des fortunes diverses. Dans ce contexte, la cosmogonie est mise à contribution. C'est le cas du personnage énigmatique du conte initiatique peul, Kaïdara qui donne son nom à l'œuvre d'Amadou Hampâté Bâ, *Kaïdara*

« *Kaïdara !
Ah génie tutélaire de mes ancêtres
Ton nom pour ma survie sommeille Sur la langue des
Bergers du nord et des pays du soleil levant
(...)
Toi le merveilleux
le lointain
le bien proche Kaïdara »⁷⁹⁶*

C'est également le cas de cette figure légendaire du panthéon dogon, le nommo 7^e divinité des divinités que révéla le précieux *Dieu d'eau* de Marcel Griaule ⁷⁹⁷ et dont l'histoire fut contée par le très savant Ogotomméli.

« *il y a une couronne
Mais l'autre diadème ne sied guère
à mon front -
une tête d'ombre forte -
je la forgerai moi-même
je la forgerai de mes doigts
de ma main forge enclume et soufflet
mes doigts de Nommo ».*⁷⁹⁸

Ces relations d'intertexte sont repérables parce que le poète transfère tels quels des passages de textes oraux. C'est là sa manière d'évoquer les divinités et de régler ses comptes à la

⁷⁹⁶ Voir *Fer de lance*, p. 25.

⁷⁹⁷ Le premier séjour de Marcel Griaule chez les Dogon, peuple de paysans-guerriers d'Afrique occidentale, donne lieu à une longue série de travaux. Puis, afin de vérifier et si possible de confirmer les connaissances acquises, le savant entreprend une nouvelle mission en 1946. C'est alors que par la voix du vieux chasseur aveugle, Ogotomméli, va lui être révélé un aspect jusque-là insoupçonné de la culture dogon : une cosmogonie, une vision symbolique de l'univers, une conception organisée de la personne et du verbe, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives à toute une génération d'ethnologues.

⁷⁹⁸ Voir *Fer de lance*, p. 27.

colonisation qui a nié le passé, l'histoire et la culture de l'Afrique. C'est également une stratégie par laquelle s'éclairent et s'animent les textes anciens.

À côté de ces cas d'intertextualité, Zadi fait des emprunts plus directs à la tradition orale. Il s'agit de versets qui, par leur beauté, retiennent l'attention du poète.

Dans un poème très célèbre du poète de tradition orale bété Madou Dibéro, intitulé « pluie diluvienne » et traduit par le professeur Zadi, on peut lire :

*moi, chanteur,
le maître de la douce et fine parole
jaillie de la bouche
l'accompagnateur du mélodieux pédou
Dozô Weuedji.
Maître du chant parmi la race des oiseaux
spécialiste du chant sifflé.
Dazô Weuedji dont la voix ne s'enroue jamais⁷⁹⁹.*

À la page 22 de *Fer de lance*, le texte dit :

*Doworé
Saluons en cheminant le grand diseur de symboles
Diseur de symboles
Gbazza Madou Dibéro :
le maître de la fine et douce parole
jaillie de la bouche
l'accompagnateur du mélodieux Pédou
Dazô Weuedji maître du chant parmi la race des oiseaux
Spécialiste du chant sifflé
Dazô Wueudji dont la voix ne s'enroue jamais !⁸⁰⁰.*

À cette même page, un peu plus loin, on lit :

*Que je te salue en passant
O pluie diluvienne*

Le passage relatif à la parole fine et douce revient plusieurs fois dans *Fer de lance*. Ces passages, loin d'appauvrir le texte, l'enrichissent :

- du fait de leurs origines très anciennes
- du fait de la beauté des images dont ils sont tissés.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 22

⁸⁰⁰ *Ibid.*

Il s'agit, par ces différents recours – à la cosmogonie, au fond culturel des peuples- de la part du poète, d'en appeler à toutes les forces au moment où s'agence l'épopée. L'intérêt de cette réflexion, du reste sommaire, car tant d'éléments de l'écriture n'ont pas pu être analysés, est de montrer le lieu où retentit la poésie de Zadi, comment les éléments de l'imaginaire sont appelés et apportent de leur cohérence et de leurs résonances poétiques à l'expression d'un monde poétiquement réconcilié.

V-2/ Chez Eno: Une épopée de la douleur? Une épopée eschatologique?

L'épopée, genre caractérisé par le combat d'un héros salvateur, fonde son esthétique sur l'exaltation qui constitue un de ses principaux ressorts. Quelle que soit l'origine culturelle et raciale, deux caractéristiques semblent de ce fait agréger l'épopée : l'origine historique et l'origine mythique. Ce genre présente généralement un homme dont le statut social lui confère des actes de grandeur et d'héroïsme. C'est à dessein que l'hyperbole irrigue tous les textes épiques. Quant à la mort, elle constitue un des éléments consubstantiels de l'épopée et vient donner tout son sens au champ épique ; soit parce que le héros en triomphe, soit parce qu'il la subit. Nous allons, par une vue analytique, confronter les éléments textuels de *La prophétie de Joal* à la définition classique de l'épopée pour dévoiler la dimension épique de l'œuvre.

V-2-1-Gravitation autour d'une épopée de la douleur dans *La prophétie de Joal*

1/ Rendement thématique du temps « t »

Eno Bélinga commence son texte par ce que nous appellerons le temps « t » ; temps des indépendances africaines : « *voici que vient comme chant de Kora le temps des temps* », p. 24 le temps tant attendu par les peuples africains, temps de délivrance et de libération du joug colonial. C'est, du reste, l'apogée du combat des poètes négritudiens, décolonisation et acquisition des indépendances africaines. Le poète démontre dans son texte que ce temps majeur dans la vie des peuples noirs est semblable à une acquisition de talents. Il note :

*Dites à celui-ci fructifie les talents que tu as reçus*⁸⁰¹.

⁸⁰¹ Voir *La prophétie de Joal*, p. 24.

Les indépendances africaines sont donc le symbole de la remise en mains propres de tout le potentiel du monde noir, aux africains. Un talent est distribué à chaque africain comme un gage parfait de la nouvelle liberté acquise. Les Africains sont invités à faire fructifier ces talents reçus par le travail constant et ardu. Cette idée force est résumée dans la célèbre citation d’Aimé Césaire dans *La tragédie du roi Christophe* :

Et voilà pourquoi il faut en demander aux nègres plus qu’aux autres : plus de travail, plus de fois, plus d’enthousiasme, un pas, un autre pas, encore un autre pas.

Reprenons l’entière citation d’Aimé Césaire dans *La tragédie du roi Christophe* pour étayer notre assertion :

Je demande trop aux hommes ! Mais pas assez aux nègres, Madame ! S’il y a une chose qui, autant que les propos des esclavagistes, m’irrite, c’est d’entendre nos philanthropes clamer, dans le meilleur esprit sans doute, que tous les hommes sont des hommes et qu’il n’y a ni blancs ni noirs. C’est penser à son aise, et hors du monde, Madame. Tous les hommes ont les mêmes droits. J’y souscris. Mais du commun lot, il en est qui ont plus de devoirs que d’autres. Là est l’inégalité. Une inégalité de sommations, comprenez-vous ? À qui fera-t-on croire que tous les hommes je dis tous sans privilège, sans particulière exonération, ont connu la déportation, la traite, l’esclavage, le collectif ravalement à la bête, le total outrage, la vaste insulte, que tous, ils ont reçu, plaqué sur le corps, au visage, l’omni-niant crachat ! Nous seuls, Madame, vous m’entendez, nous seuls, les nègres ! Alors au fond de la fosse ! C’est bien ainsi que je l’entends. Au plus bas de la fosse. C’est là que nous crions ; de là que nous aspirons à l’air à la lumière, au soleil. Et si nous voulons remonter, voyez comme s’imposent à nous, le pied qui s’arcboute, le muscle qui se tend, les dents qui se serrent, la tête, oh ! la tête, large et froide ! Et voilà pourquoi il faut en demander aux nègres plus qu’aux autres : plus de travail, plus de fois, plus d’enthousiasme, un pas, un autre pas, encore un autre pas et tenir gagné chaque pas ! C’est d’une remontée jamais vue que je parle, Messieurs, et malheur à celui dont le pied flanche»⁸⁰²

Le poète camerounais montre que la fructification du talent devrait déboucher sur la construction d’édifices gigantesques si chaque pas posé par les Africains est tenu.

*Celui qui a construit la cathédrale de pierre qui vole jusqu’aux étoiles*⁸⁰³

⁸⁰² L’anecdote tirée de l’histoire d’Haïti est une occasion pour le poète Césaire de dire ses appréhensions quant à la prise en charge financière et sociale des États africains indépendants. L’ancien esclave Christophe prend les rênes du peuple d’Haïti récemment indépendant, en tant que leader, il se donne pour mission de rétablir la dignité volée du Noir. Il fonde son rêve sur la construction d’une gigantesque citadelle qui symboliserait la victoire. Malheureusement, cette épopée devient une tragédie au vue de la tyrannie du roi Christophe. Le peuple ne se retrouve pas dans l’idéologie de Christophe, de même que tous les arrangements politiques mis en œuvre pour servir le roi, sont voués à l’échec. Dans l’extrait suivant, il répond aux mises en garde de son épouse.

⁸⁰³ Voir *La prophétie de Joal*, p. 28.

Cette hyperbole revêt tout son sens au vu des attentes du poète quant à la fructification des talents. Il ne s'agit pas de faire de petits efforts superficiels qui ne pourront pas produire des fruits dignes, mais des efforts démesurés à l'image de cathédrales. Si les cathédrales représentent le catholicisme et les dogmes religieux, loin s'en faut de faire un tel rapprochement dans ce vers. Les cathédrales sont le témoin du travail acharné que le poète attend des peuples noirs, ce n'est qu'à ce prix qu'ils pourront attester la valeur du talent, alors des exclamations s'entendront :

*Celui-là a grossi la fortune du maître fructifiant ses talents*⁸⁰⁴

L'auteur camerounais bâtit entièrement son texte sur un plaidoyer pour l'action, et paraphrasant les jeunes révolutionnaires occidentaux nous dirons un plaidoyer pour « *l'action directe*⁸⁰⁵ ». Nous ne sommes pas surprises que toute la thématique des talents ait pour socle le travail, rien que le travail.

Mettons-nous au travail et construisons la grande demeure
[...]
*Faisons l'arche qui perce les nues*⁸⁰⁶

L'impératif anaphorique marque ici bien une injonction, un ordre, une invitation mais également un conseil de haute portée, d'autant plus qu'il engage le destin de tout le continent noir. L'écriture épique chez le poète camerounais relève une modalité dynamique dans la structuration. Paraphrasant Jean Perrot, nous percevons deux catégories de schèmes : une première catégorie constituée par les schèmes de remise de talent, de fructification de talents (p. 24) grossissement de la fortune (p. 28), expansion des talents, multiplication, d'extension, d'accroissement et d'entassement des talents. La fructification des talents servira d'adjuvant à l'élévation de l'Afrique.

Celui-là a grossi la fortune du maître
Fructifiant ses talents celui qui
a construit la cathédrale de pierre
qui vole jusqu'aux étoiles proclamant
*là-haut grande est la fortune du maître*⁸⁰⁷

⁸⁰⁴ *Ibid.*

⁸⁰⁵ L'action directe consiste aujourd'hui à contester la légitimité de toutes les rencontres de la Banque mondiale, du FMI, du G8, de toutes les institutions alliées de la mondialisation. Leur réunion a été sabotée par les Blacks Bloc qui surgirent en pleine assemblée.

⁸⁰⁶ Voir *La prophétie de Joal*, p. 42.

Cette allusion aux dogmes religieux que sont « *la cathédrale qui vole jusqu'aux étoiles* » est également l'expression de l'élévation de la pensée dans la culture africaine, qui seule pourra garantir le décollage du continent. Si les schèmes de la fructification des talents assureront un destin glorieux au continent, les schèmes contraires qui sont les schèmes du gaspillage, de l'absence de fructification entraîneront ce cortège avec lui : menace d'envahissement, menace de recolonisation, menace de souffrances horribles, d'immoralité, de solitude, de chute et de l'anéantissement du peuple noir. En un mot menace d'apocalypse. Le poète est conscient de la fortune multiforme que connaîtront les divers talents. Leur destinée plurielle se déclinera de la façon suivante : certains talents seront égarés, d'autres héritiers par excès de zèle le fructifieront et certains encore même le gaspilleront. Mais, ici et toujours le verdict du poète est sans ambages. Les peuples ci-désignés ont le choix et chaque choix sera lourd de conséquences pour leur avenir. Le poète commence par les malheurs qui atteindront ceux qui gaspilleront et égareront le talent : ce sont

*L'angoisse, la confusion, la division, des procès, des conflits, l'épidémie, la misère, l'ignorance, la domination, le sanctuaire de Gorée se réactivera, l'esclavage, la déportation, l'idolâtrie proliférera, l'exploitation des travailleurs, la perversité, la sodomie*⁸⁰⁸

Tous les malheurs décrits par le poète sont amplifiés et « remuent les tripes » du lecteur. Cette hyperbolisation de la souffrance bouleverse. Pour ce faire, il se fonde sur les symboles négatifs du passé colonial africain en se référant à des cataclysmes dévastateurs comme ceux advenus sur l'île de Gorée dont il prédit la réactivation. Or chaque africain est conscient de ce que représente l'île de Gorée : lieu et porte du voyage sans retour des déportés africains. En dépit des controverses croissantes au sujet du nombre d'Africains déportés et rendus esclaves au cours de la traite transatlantique, le chiffre qui, majoritairement, est évoqué unanimement oscille entre celui de 11 061 800⁸⁰⁹, 12 voire 12 millions 521⁸¹⁰ ou encore 13 millions⁸¹¹. Le

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 30-34.

⁸⁰⁹ ILIFFE (2009), p. 264.

⁸¹⁰ POURCHASSE (2009), p. 171.

⁸¹¹ Voir « Livret d'accompagnement pédagogique du DVD » paru sur le site :

<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001887/188752f.pdf>. Voir également Araujo (2007), p. 33-34. Araujo Ana Lucia relève les chiffres évoqués pour la traite Atlantique, transatlantique variant entre 8 millions à 25 millions, ou 13 millions 887 500, ou 15 millions ou 14 millions 650 000 ou encore 11 millions 970 0000 esclaves. Une telle variation au niveau des chiffres montre la difficulté d'unifier les sources.

chiffre oscille entre 15 voire 30 jusqu'à 200 millions d'esclaves noirs arrachés au continent africains, un chiffre repris par Tata⁸¹² pourrait comprendre les personnes noires mortes au cours de l'expédition commerciales et les personnes noires arrivées à bon port provenant aussi bien de la traite transatlantique que de la traite arabo-musulmane. Ces hommes et femmes déportés et devenus serviles pour le bénéfice de négociants et de maîtres n'ont jamais pu revoir leur terre-patrie, leur terre-mère, bouleversant ainsi la cartographie du monde⁸¹³, marquant à jamais la face de l'humanité. Ces polémiques qui naissent sans doute de l'embaras de pays européens et américains anciens négriers, anciens colons, de l'Occident et de l'Afrique questionnent les litiges nés de cette traite négrière et mettent en lumière le travail mémoriel qui reste encore à réaliser. Mais elles montrent aussi l'ignominie d'un commerce fondé sur l'être humain évalué comme un bien, une marchandise, réifié. Force est de rappeler que la question de la traite négrière atlantique, transatlantique fait l'objet de nombreuses controverses dans la sphère politique et dans le milieu des historiens français. D'un côté, les partisans du négationnisme⁸¹⁴, des effets positifs, du faible gain obtenu évoquant le « capitalisme aventureux⁸¹⁵ » chiffré à 7% au compte de la France et à 7,5% au bénéfice de l'Angleterre en 1784⁸¹⁶, thèses qui dégageraient les colons, les négriers européens de leurs responsabilités. Puis, de l'autre, les tenants arguant des conséquences désastreuses⁸¹⁷, du « devoir de mémoire⁸¹⁸ », de la nécessité de dispositions législatives mémorielles⁸¹⁹, débouchant sur l'élaboration de la loi Taubira en 2001 (« Loi n° 2001-434 du 21 mai 2001 tendant à la reconnaissance de la traite et de l'esclavage en tant que crime contre l'humanité⁸²⁰ »), du « génocide utilitariste le plus glacé de l'humanité⁸²¹ », du profit

⁸¹² TATA (2006), p. 83-84

⁸¹³ Les noirs se sont retrouvés du fait de la traite négrière transatlantique esclaves en Amérique du Nord, en Amérique latine, au Brésil. On trouve dans ces continents un nombre abondant de populations noires provenant de ce commerce triangulaire d'esclaves.

⁸¹⁴ LEDOUX (2012), p. 4.

⁸¹⁵ POURCHASSE (2009), p. 175.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 174.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 167-168.

⁸¹⁸ LEDOUX (2012), p. 2.

⁸¹⁹ Voir p. 3 du texte relatif à la décision n°2012-647 DC du 28 février 2012 sur le site :

http://www.conseil-constitutionnel.fr/conseil-constitutionnel/root/bank/download/2012647DCccc_647dc.pdf

⁸²⁰ Voir le site légifrance :

<http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000405369&categorieLien=id>

⁸²¹ POURCHASSE (2009), p. 168.

avantageant les colonies comparativement aux colonies africaines⁸²². Si l'actuel président de la République a été interpellé par la chanteuse Joëlle Ursull comme créant, fabriquant une hiérarchisation des blessures mémorielles entre la shoah et la traite atlantique⁸²³, transatlantique, force est de rappeler que les présidents de la V^e république n'ont eu de cesse de réagir concernant la question de la traite négrière. Ainsi, l'ancien président de la République, Jacques Chirac relève les effets désastreux de la traite négrière, une position qui semble avoir crispé les milieux politico-historiens en deux camps antagonistes : les partisans des effets positifs et les tenants des conséquences négatives. Nicolas Sarkozy, quant à lui, y a perçu, un travail, une mission de civilisation dans son fameux discours de Dakar sur les Africains non entrés dans l'histoire⁸²⁴. En outre, les discours du politique et du juge au travers du ministre de la justice, Taubira, sur cette période de l'histoire française, ont été analysés comme une irruption du politique et du juge dans le dire de la vérité historique. Les historiens seraient-ils seuls habilités à sonder, à questionner et à dire la vérité historique⁸²⁵ alors que la traite négrière transatlantique a été conçue et organisée par des hommes du monde politique, de la justice (voir le code noir⁸²⁶), des géographes comme Onésime Reclu et des écrivains ? En outre comme le relève Pourchasse, l'histoire de la traite atlantique ou transatlantique est vue sous le prisme de l'Occident⁸²⁷. Force est de relever le discours théorique officiel des anciens pays colons et de leur vérité historique qui contraste avec les prises de positions isolées des personnages politiques et de la justice des anciennes colonies africaines. L'Afrique a non seulement été frappée par la traite atlantique, transatlantique, mais par la traite arabo-musulmane qui a, elle aussi, causé 14 voire 17 millions de déportés africains selon Tidiane N'Diaye⁸²⁸. *Quid* de la responsabilité de l'Afrique corrélativement à ces deux traites négrières, ce qui ne dédouane nullement le génocide le plus glacé qu'ait jamais perpétré les anciens colons, arabo-musulmans et pays occidentaux ? Si la ponction démographique procédant de ces traites négrières a occasionné de nombreux problèmes démographiques et

⁸²² HULLERY (2008), p. 55-70.

⁸²³ Voir la lettre ouverte de Joëlle Ursull à François Hollande sur le site :

<http://politiques-publiques.com/martinique/genocide-lettre-ouverte-joelle-ursull-francois-hollande/>

⁸²⁴ HULLERY (2008), p. 25. Voir le discours prononcé par Nicolas Sarkozy : http://www.elysee.fr/elysee/elysee.fr/francais/interventions/2007/juillet/allocution_a_l_universite_de_dakar.79184.html

⁸²⁵ POURCHASSE (2009), p. 168

⁸²⁶ Voir le Code noir (réédition de 2006).

⁸²⁷ POURCHASSE (2009), p. 170.

⁸²⁸ Voir vidéo de Tidiane N'Diaye intitulée « Le Génocide voilé ou La traite négrière arabo-musulmane » sur le site : <https://www.youtube.com/watch?v=FhJH4O5IISk>

économiques, l'obligation faite à cette Afrique d'épouser la foi des catholiques romains et la culture du colon désignée « culture de traite⁸²⁹ » ont engendré des maux que le continent africain peine à guérir, lui-même étant aussi en partie responsable.

V-2-2- L'expressivité d'une épopée de la douleur?

Nous reconnaissons que c'est un sacrilège de parler d'épopée chez Eno Bélinga car ce que nous retrouvons comme réalités et indices épiques dans cette œuvre n'a rien à voir avec la définition classique de l'épopée. À la limite, c'est nous, élite africaine, peuple africain qui décidons qu'il y a de l'épopée dans *La prophétie de Joal*. Il n'y a que nous, pour vivre de façon concrète les tragédies que traverse comme des météores *la prophétie de Joal. Fer de Lance* apaise d'emblée parce qu'elle condamne, délivre des sentences, punit, engage le procès des forces transcendant le monde d'hier et d'aujourd'hui et qui ont écrasé le continent africain et le peuple noir. À limite, après la lecture de *Fer de Lance*, *D'éclairs de foudres*, ou encore de l'épopée de Soundjata, le lecteur s'en sort à bon compte, parce qu'ayant réalisé une révolution cérébrale avec le poète qui s'érige en juge et fait tomber des sanctions. Ceci soulage et pacifie les cœurs épris de justice. Eno Bélinga, à l'opposé, n'est pas du tout dans ce même registre ; il ne laisse aucun temps de répit, aucune chance d'évasion à son lecteur-récepteur. Suivons :

L'abandon des talents sera la cause de cette colère redoutable contre eux⁸³⁰
[...]
Les enfants et les enfants des enfants de Joal seront tourmentés le jour la nuit durant
Domineront sur la maison
De Joal toutes les nations étrangères venues de loin
[...]
Le sanctuaire de Gorée sera
Devenu dépôt d'esclaves des chaînes des peines⁸³¹

Le caractère poétique de l'épopée ne réside pas uniquement dans la victoire d'un peuple ou d'un groupe mais aussi, dans les faits relatifs à la souffrance de ces derniers. Il y a une ampleur dans la description de la douleur et du malheur qui atteint une dimension poétique. L'hyperbolisation de la souffrance est telle, qu'elle « soulève le cœur » des humains et les remue de l'intérieur. Les malheurs décrits par Eno donnent froid dans le dos :

⁸²⁹ POURCHASSE (2009), p. 181.

⁸³⁰ Voir *La prophétie de Joal*, p. 30.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 31.

*La déportation, des tourments de toute sorte, la division, la perte de mémoire, les épidémies, la misère, la domination, la recolonisation, la réactivation de l'île de Gorée, la conduite en esclavage, les dérèglements mentaux, la déportation de la descendance de Joal, l'abandon des cultures endogènes, la confusion, l'idolâtrie, les pleurs, l'amertume dans les cœurs, la famine, la perversité, la sodomie, la mort*⁸³².

Eno Belinga nous prescrit ici une épopée, mais au lieu d'une épopée de la grandeur, des bâtisseurs de cathédrales qui volent jusqu'aux étoiles, c'est une épopée de la déchéance, de la douleur. Nous ne pensons qu'il puisse avoir pour des noirs, pire douleur que la douleur de la déportation. Les livres rendant compte des malheurs qui ont frappé les Africains pendant la traite négrière et le commerce triangulaire (humiliés, battus...) émeuvent et interpellent.

*Les traites esclavagistes et la domination coloniale figurent parmi les moments historiques les plus évoqués dans les constructions des identités collectives en Afrique au sud du Sahara. Ce poids renvoie à une réalité incontestée : nulle société, autre que les africaines, n'a été aussi négativement affectée par les pratiques esclavagistes à usage interne ou destinées à l'exportation*⁸³³.

Dans l'imaginaire collectif africain, nous pensons que la perspective d'une nouvelle traversée de cette porte sans retour est une torture psychologique. L'épopée classique parle de grandeur, mais grandeur n'a pas toujours une connotation positive. Elle ne rend pas absolument compte de noblesse. Quand je dis « grande est ma misère », aucune idée positive ne traverse ce fragment, pourtant l'adjectif épithète apposé « grande » appartient au lexique de l'élévation. Ici, il ne véhicule que l'ampleur d'une détresse. Il n'y a que moi pour évaluer et mesurer ce que vaut ma misère. Nous constatons que l'exaltation fonde l'épopée et peut se lire sur un continuum virant soit dans le positif, soit dans le négatif. Eno Belinga a choisi, lui, de privilégier l'aspect négatif dans son épopée. Tous les termes convoqués par le poète camerounais relayent la misère, la décadence du continent. La description est affligeante et meurtrière pour l'âme⁸³⁴.

Quelle que soit la faute commise par les peuples africains, rien ne peut justifier la torture que leur prédit la prophétesse de Joal. Le degré extrême des malheurs à venir,

⁸³² *Ibid.*, p. 30-34.

⁸³³ THIOUB (2010), *et passim*.

⁸³⁴ Pendant la rédaction de cette thèse, nous avons sollicité une amie française pour saisir quelques pages du texte de La prophétie de Joal, compte tenu du fait que ce texte n'est plus édité. Grande fut notre surprise alors que celle qui nous aidait, n'était pas vraiment attirée par des choses littéraires, elle me m'interrogea en ces termes ? Pourquoi ce texte est si violent ? Pourquoi faudra-t-il les recoloniser ? Récupère-le, je ne veux plus continuer. Et là, j'ai compris, comment ce texte pouvait changer l'état émotionnel du lecteur que nous sommes.

bouleverse. Ici, nous ne sommes pas dans les schémas classiques de la poésie épique. Tout comme l'épopée classique se construit sur l'héroïsme d'un personnage salvateur, comme Soundjata, Ulysse, Roland, Guillaume d'Orange, posant des actes suprêmes dans la douleur, l'épopée de la déchéance dissémine également des actes douloureux dont la portée est aussi égale à celle des actes de grandeur⁸³⁵. Lumumba, le père de la lutte anticoloniale au Congo-Kinshasa, a été fusillé dans un coin de brousse et dissout dans une barrique d'acide sulfurique. Cet acte qui est dans le sacrifice et dans le don de soi est aussi grand que l'acte du grand guerrier Soundjata livrant bataille à Soumangourou Kanté ou encore d'Achille remportant la victoire sur les Troyens.

Dans l'épopée classique, une foule est manifeste soit pour s'opposer au héros, soit pour le soutenir, ici, la masse est constituée des enfants de Joal tous confondus, et au-delà d'eux, toute la race noire qui connaîtra la douleur. La foule est donc présente au moment où se déploie cette épopée de la douleur. Le poète ne nomme pas ceux qui auront les malheurs, il généralise à tous les enfants de Joal.

*La grande colère du maître éprouvera très profondément la maison de Joal*⁸³⁶

On nous rétorquera, mais où se situent les luttes dans l'expression de cette épopée ? Eno prophétise une nouvelle déportation du peuple africain. Or, nous savons qu'aucune déportation n'a pas lieu sans résistance. Et l'histoire et ses panthéons de hauts faits démontrent l'émergence des résistants⁸³⁷. À cet effet, écoutons Christophe Wondji :

*L'histoire des résistants africains ne retient généralement que les grandes résistances organisées et conduites par les hommes d'État et de guerre africains qui ont dominé la scène politique de l'Afrique à l'époque de la pénétration coloniale. Ainsi en est-il des résistances d'EL Hadj, Samori, Gbéhanzin, Rabah etc. Elle laisse dans l'ombre comme de menus faits de détails, les résistances souvent acharnées menées par les villages, groupes de villages ou ethnies qui s'opposèrent de leur propre chef aux colonnes militaires afin de défendre la terre des aïeux et sauvegarder leur liberté et leur indépendance*⁸³⁸

L'épopée de la douleur chez Eno est une transgression par rapport à l'épopée classique qui met en avant un individu accomplissant des actes extraordinaires alors que dans l'épopée de la

⁸³⁵ Soundjata déracinant un baobab.

⁸³⁶ Voir *La prophétie de Joal*, p. 30.

⁸³⁷ Dans l'Afrique coloniale, au sein de villages, de groupes ethniques, plusieurs résistances ont été vaincues.

⁸³⁸ WONDJI (2009), p. 30. Voir l'article intitulé « Résistances africaines noires à la colonisation », publié sur le lien : rpcAfrique.free.fr/added-doc/39_wondji.pdf.

douleur, le poète ne prévoit aucun héros salvateur. Il dit les douleurs du futur, mais il refuse d'inventer de faux héros ; il semble annoncer que, dans cette situation apocalyptique qu'il décrit, sortira enfin un héros réellement salvateur. Les africains ont le droit d'en rêver.

L'épopée de la douleur est une réécriture en négatif du continent noir, mais c'est aussi imprimer dans la conscience de chaque africain une faim et une soif de lutte, afin que l'épopée de la déchéance, de la souffrance et de la douleur, ne se réédite pas.

Or l'épopée commence par la mort, soit parce qu'on en triomphe, soit parce qu'on la subit. C'est parce que la mort est là, que le champ épique a un sens ; parce qu'il vient dire la mort, parce qu'il vient dire la condition et le triomphe de la mort. Or, ici la mort plane en permanence par son omniprésence et cela pourra constituer un facteur déclencheur un instinct de survie pour ne pas engloutir définitivement la race noire. Ce discours original a des allures très philosophiques et spirituelles, totalement différent du discours des poètes négro-africains. Que ce soit Césaire, Tchicaya, Sony, Adiaffi, tous font une poésie aux accents politiques dénonçant de façon récurrente les forfaitures coloniales.

Voici comment, nous justifions l'épopée dans cette œuvre du poète camerounais. On peut ne pas être d'accord avec cette orientation, mais elle reste somme toute notre thèse.

Conclusion

L'épopée, que ce soit chez Zadi ou Eno, a plusieurs buts. Le poète ivoirien s'en sert pour dénoncer les préjugés qui déniaient à l'Afrique culture, passé et histoire. Il oppose aux racistes un passé africain de savoir à travers de grands savants dont le savoir a rayonné sur le continent et qui firent la fierté de l'Afrique traditionnelle. Il affiche clairement que la colonisation n'a réalisé aucun contact humain, mais des rapports de domination et de soumission⁸³⁹.

*J'ai vu surgir des tripes du soir l'ombre d'Ogotommêli⁸⁴⁰
Le suivaient Koffi Kpékpé, Gbaka Lekpa... et Waï de Yacolo
Prosternez-vous au passage du docte cortège et que prêche Tierno Bokar le sage
Du Bandiagar⁸⁴¹ »*

⁸³⁹ Césaire ne contredit pas Zadi dans son célèbre discours sur le colonialisme. Césaire note : « de toutes les expéditions coloniales accumulées, de tous les statuts coloniaux élaborés, de toutes les circulaires ministérielles expédiées, on ne saurait réussir une seule valeur humaine ».

⁸⁴⁰ Vieil initié aveugle du pays dogon qui explique à Marcel Griaule le système du monde selon sa culture. Il est le véritable auteur de Dieu d'eau, la célèbre œuvre qui révéla les Dogon au monde.

L'occident chrétien visait donc à spolier et à déposséder le colonisé de ses richesses. Le poète le désigne sous l'image du criquet :

*Les criquets s'abattirent
Les criquets blancs et roses de tes rudes casernes*⁸⁴²

Fer de lance est une œuvre énoncée comme un acte d'accusation et de libération, y sont exposés la barbarie du colonisateur et le malheur et la misère du colonisé. L'auteur expose les méfaits du néocolonialisme, dernier stade de l'impérialisme prédateur.

Si les indépendances africaines ont été porteuses d'espoir, d'espérance, elles ont généré de la déception à la hauteur des attentes des peuples et des élites intellectuelles. Certains critiques et intellectuels africains pensaient qu'elles seraient synonymes d'autonomie et de liberté face aux dominateurs d'hier. Pourtant, l'essentiel du pouvoir néocolonial, des revenus des pays indépendants est entre les mains des colons. Ils exploitent toutes les richesses et font des souverains nègres des pantins qu'ils manipulent à loisir. Cette attitude est, nous semble-t-il, l'expression de la naïveté et de la veulerie des chefs d'états africains, ces personnages sans personnalité qui se laissent mener par le bout du nez. Dès lors, le poète ivoirien présente des héros comme des modèles de lutte face à *une Afrique balafnée par les griffes de l'histoire et qui aspire à la liberté*⁸⁴³. Ces héros que sont les Sofas de Samory, farouches résistants à la colonisation, la bourgade Diéna, déterminée à en découdre avec le colonisateur, Kwamé, homme politique aux idées révolutionnaires, notamment prônant l'unité de l'Afrique, seule espérance pour être mieux entendue dans ce siècle, présentent l'image de l'Afrique debout et en lutte. Mais le président ghanéen incarne aussi le symbole du chef préoccupé par les intérêts du peuple. L'épopée est donc le prétexte utilisé par Zadi pour proposer sa vision de l'Afrique. Les changements sociaux souhaités par le poète ivoirien ne peuvent voir le jour que par une prise de conscience des sacrifices à consentir. Quant à Eno, il fait un black-out du passé africain. L'histoire n'est convoquée que pour dire la grandeur du continent et non pour se répandre en de vaines jérémiades. Il refuse de présenter les plaies infligées à l'Afrique précoloniale et commence son compte à rebours à partir du temps « t », temps des indépendances africaines. L'acquisition des indépendances devrait changer la

⁸⁴¹ Voir *Fer de lance*, p. 37.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 50.

⁸⁴³ TRAORÉ (2014), p. 190.

condition du noir et bouleverser le cours de son histoire si seulement il s'acharne au travail. Nous notons deux écoles en présence, celle de l'intérieur et celle de l'extérieur. Au fond, la véritable épopée serait donc bipolaire ? Elle se fonderait sur l'histoire comme une dynamique pour construire le présent et se projeter dans l'avenir. Si, nous adhérons totalement à la vision d'Eno, nous condamnons son refus de comptabiliser les forfaitures coloniales dans les actifs du monde noir. Nous soutenons que la clairvoyance du poète Eno est manifeste en ce qu'il avait proclamé la « recolonisation » des Africains en l'absence de travail de longue haleine dont il découlera de nombreuses déportations et le pillage des ressources. *Quid* de l'attitude la CPI ?

V-3 *Les quatrains du dégoût*: une poésie satirique au cœur des changements sociaux

Comme nous le soulignons, la réception de la poésie oraliste confirme le hiatus entre les poètes représentant ce courant et leur peuple. Celui-ci ne se retrouve guère dans leurs tropes, ni même dans leurs symboles. Cela, Zadi l'a bien compris. D'ailleurs son théâtre fait un clin d'œil au Français de Moussa⁸⁴⁴, un idiome qui semble plus accessible à la basse classe. C'est encore pour ces mêmes raisons que le poète ivoirien a opté dans son dernier recueil intitulé *Les quatrains du dégoût* pour une poésie digeste avec des formes dépouillées⁸⁴⁵. Selon Jean Dérive, l'œuvre *Les Quatrains du dégoût* est traversée par la question politique et aborde aussi les thèmes majeurs de l'amour, de la mort et de la désillusion. En effet, il souligne que *Fer de lance* renferme davantage d'« envolées lyriques » que *Les Quatrains du dégoût*. Contrairement à *Fer de Lance* – trilogie poétique de Zadi Zaourou – œuvre poétique et initiatique dont l'essence est cachée –, *Les quatrains du dégoût* se présente comme une poésie satirique, humoristique qui bien que traitant des sujets graves utilise des formes allant jusqu'aux frontières du parler populaire. C'est un choix langagier qui n'enlève rien à l'intensité émotionnelle que l'on attend de toute poésie véritable. L'émotion n'est pas que dans les images sophistiquées, dans des figures de rhétorique générale, mais aussi dans l'imbroglio des situations, des faits et des actes comme les vivent les simples gens dans les campagnes et dans les cités. Ce que *Les Quatrains du dégoût* perde en figures savantes, elle le gagne dans l'émotion. Si l'œuvre, *Les Quatrains du dégoût* se désolidarise de *Fer de lance*, par l'organisation de ses strophes et par l'écriture de l'auteur, l'intention qui anime cette œuvre ne correspond pas à celles contenues dans *Fer de lance*⁸⁴⁶. Cette œuvre, qui somme toute reste la dernière parole d'un poète désabusé du monde politique, ayant délaissé l'activisme politique dont la flamme vivace de l'espoir s'est éteinte, semble pourtant réconcilier le poète et le peuple ivoirien. Avant d'analyser la thématique, le style et le niveau de langue des *Quatrains du dégoût*, il convient de situer historiquement ce livre. Souvenons-nous que nous avons dit plus haut que l'histoire de la Côte d'Ivoire a été saisie en trois grandes périodes :

– La Côte d'Ivoire éternelle et classique des temps précoloniaux

⁸⁴⁴ C'est une pidginisation de l'idiome français, qui a prospéré en Abidjan dans les années quatre vingt.

⁸⁴⁵ DÉRIVE (2011), p. 1.

⁸⁴⁶ FERREIRA-MEYERS (2013), p. 175.

- La Côte d’Ivoire sous domination coloniale
- La Côte d’Ivoire des indépendances.

Par l’origine sociale des actants, par la spécificité des rapports de production qui constitue le substrat de son mouvement interne, nous relevons que l’œuvre *Les quatrains du dégoût* rend compte sous certains aspects des changements sociaux et se situe dans le réseau de contradictions qui caractérisent la Côte d’Ivoire, l’Afrique des indépendances. L’auteur, né en 1938 a traversé la période s’étendant de la fin de la colonisation des états africains à leur accession à l’indépendance jusqu’à l’ère post-indépendance et au multipartisme exigé par les écrivains, le peuple et l’Europe. L’écrivain Zadi devient un témoin de la fin de l’histoire de la coloniale en Côte d’Ivoire et de la période post-décolonisation. Il a vu l’avènement du parti unique⁸⁴⁷, notamment celui du PDCI, parti unique doté des pleins pouvoirs. Dans les pays d’expression africaine, cette naissance du parti unique⁸⁴⁸, ou « monopartisme⁸⁴⁹ » est corrélée à la décolonisation⁸⁵⁰. Si le parti unique est né de la décolonisation obtenue non pas dans la violence mais pacifiquement⁸⁵¹, le multipartisme que Zadi a, lui même, appelé de ses vœux est la résultante de luttes populaires et d’écrivains qui se sont engagés pour la fin du monopartisme.

Force est de rappeler que les contradictions qui minent l’Afrique des indépendances se déclinent entre autres par des oppositions entre les élites politiques africaines et leurs peuples. Ces contradictions entre les chefs d’état et les peuples oscillent entre le défaitisme ou des affrontements des peuples, car ceux-ci reprochent aux dirigeants politiques de s’accaparer la richesse du continent africain avec la complicité de l’Europe sans volonté de redistribution. Les peuples critiquent les chefs d’état, car ces derniers restent sourds à leurs revendications et s’emmurent dans leur bulle en faisant fi de la réalité des peuples qu’ils sont sensés

⁸⁴⁷ L’article paru dans la Revue internationale de droit comparé évoque la naissance du parti unique des pays Africains d’expression française « A. Mahiou, L’avènement du parti unique en Afrique noire. L’expérience des États d’expression française, dans Revue internationale de droit comparé », vol. 21, n°2, Avril-juin 1969, p. 449.

⁸⁴⁸ DEBBASCH C. (1965), p. 20.

⁸⁴⁹ DEBBASCH O. (1966), p. 65-92.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁸⁵¹ *Ibid.*

représenter. Ces élites politiques sont taxées de pratiquer la « politique du ventre », au mépris du peuple qu'elles sont censées servir.

Cette œuvre évoque l'enlèvement, les tourments et les échecs de l'élite ivoirienne à travers la politique néocoloniale imposée aux Ivoiriens par les puissances impérialistes qui dominent le monde. Au regard de ce qui précède, l'on peut imaginer la thématique de ce livre et surtout, mieux la comprendre. Il reste cependant que dans ce livre I et – en tout cas ici et plus qu'ailleurs des cinq autres livres – de percevoir l'insistance sur le port du masque par les personnages, un masque qui permet de ne pas reconnaître les personnages réels auxquels ils sont associés. Dans la tradition ivoirienne, on ne dit pas les choses de manière frontale, la parole véhiculée apparaît voilée, biaisée, ce que Zadi Zaourou exprime parfaitement dans la citation suivante :

*Chez nous, même les mots portent le masque à l'image de divins esprits qui dansent
sous le cône de raphia*⁸⁵²

En clair, dans le cas qui nous intéresse, il paraît difficile de démêler entre le personnage de la fiction et celui qui aurait éventuellement servi de modèle dans la réalité. L'on ne peut lever cette difficulté qu'en enquêtant auprès du poète lui-même, ce que nous avons réalisé. Force est de relever que les cinq autres livres dissimulent les personnages auxquels l'auteur fait allusion, mais la notoriété politique de la plupart d'entre eux et les événements historiques auxquels ils ont été associés permettent cependant de les identifier aisément. À propos de ces derniers nous avons cherché la confirmation de nos hypothèses auprès de l'auteur. Sur la base de ce que nous venons d'indiquer, nous emprunterons les voies suivantes :

- D'abord et avant tout un regard panoramique sur la thématique de l'ensemble de l'ouvrage
- Ça et là et de façon ultra sélective, l'examen de quelques tropes (domaine de la forme donc) pour dire leur rapport avec les changements sociaux
- Et enfin, l'option du poète pour un niveau de langue moins discriminatoire au regard de ceux qui n'ont pas fait des hautes études occidentales. Comme nous l'avons déjà souligné, la majorité des peuples ivoiriens et africains est d'emblée tenue à l'écart de cette œuvre parce que ces peuples ne s'expriment pas bien en français.

⁸⁵² Épitaphe au livre *Fer de Lance*.

V-3-1/ Les grands thèmes abordés par *les quatrains du dégoût*

V-3-1-1- Le livre I: Une critique impitoyable de l'école africaine moderne

L'Afrique noire est, en dépit de son sous développement, rentrée dans l'ère de la modernité même si elle n'a pas atteint le niveau de progrès des sociétés dites développées. L'école occidentale en Afrique, censée former l'élite moderne se délite. La critique évoquée par Zadi de ce qu'il appelle la *Vessie* est un repère qui permet de comprendre l'état de déliquescence dans lequel l'école est plongée. En effet, la Vessie n'est rien moins qu'une paronomase qui renvoie à la FESCI (Fédération estudiantine et scolaire de Côte d'Ivoire) et la Vessinie tout logiquement le pays d'origine de la FESCI, c'est-à-dire la côte d'Ivoire. La FESCI, créée en 1990, peut être considérée comme un syndicat dont le fonctionnement a occasionné de nombreuses dérives, surtout dès l'avènement du Front Populaire Ivoirien au pouvoir (2000 à 2011). Ce parti est considéré comme son tuteur. Les réseaux thématiques mis en évidence permettront de le démontrer. Quant à la FESCI, elle devient un des organes clés des mouvements patriotes. L'intitulé de l'article de Yacouba Konaté résume clairement le poids de ce mouvement dans le paysage politique « Les enfants de la balle. De la FESCI aux mouvements de patriote⁸⁵³ ». Le poète rend ici compte des changements sociaux que sont l'avènement du multipartisme et l'essor du syndicalisme, des mutations sociales qui impactent la nation ivoirienne. Pour le poète Zadi Zaourou, la complicité entre le parti au pouvoir et le syndicat étudiantin a compromis l'éducation de la jeunesse. Certaines formules des officiels, publiquement formulées entre 2000 et 2011 : « C'est la jeunesse qui nous a mis au pouvoir », « Au commencement était la FESCI » semble tolérer la complaisance la plus intolérable. Ainsi, les dérives du syndicat des étudiants : privilège accordé à l'agitation politique et non aux études, violence permanente (assassinats, séquestrations, violence sur les maîtres, rackettes des bourses d'étudiants et instauration d'un climat de terreur sur le campus etc....) sont à mettre au compte du pouvoir qui fermait les yeux sur cette réalité.

Cet universitaire (...) apparaît déçu de l'enseignement dont on sait bien qu'il est le fruit de choix politiques. Non plus qu'il ne croie en ses vertus, mais il se voit obligé de constater amèrement que l'évolution de ses conditions d'exercice ne rend plus possible la transmission d'un savoir de qualité, du fait du terrorisme que certains étudiants font régner sur le campus⁸⁵⁴.

⁸⁵³ KONATE (2003), p. 49-70.

⁸⁵⁴ DÉRIVE (2011), p. 400.

C'est de tout cela que rend compte poétiquement le livre I *des Quatrains du dégoût* : oral de licence

Oral de licence

Le maître – Qu'est ce qu'un prof ?

L'étudiant – Une goutte de pipi dans ma Vessie

Le maître – Quoi ? Je rêve ou je dors ?

L'étudiant – Ah ! Tu dors ? Nigaud ! Sors d'ici ! Tu es licencié (p. 22)⁸⁵⁵

Précisons que ce qui a cours dans ce livre I n'est que le résultat des changements sociaux qui se sont produits en Afrique noire. Ces changements, comme nous avons eu à le souligner, ont consacré « l'extinction » de l'élite classique et l'émergence d'une élite dite moderne qui, au demeurant, n'était que le calque des élites occidentales. Soulignons aussi que le cas ivoirien se retrouve aussi bien au Sénégal qu'au Burkina Faso et dans la presque totalité des autres pays anciennement colonisés par l'Europe. Concernant les problèmes rencontrés par ces pays colonisés, force est de constater que les similitudes entre les pays colonisés par la France sont troublantes comme la dépendance économique et financière de ces pays vis-à-vis de la patrie française. C'est donc bien de l'Afrique moderne, résultat des multiples bouleversements sociaux à la fin du XIX^e siècle qu'il s'agit dans ce livre. La Vessie cesse alors d'être un cas typique ivoirien pour devenir un art, un effet de réel⁸⁵⁶.

Les thèmes sont nombreux, mais nous y observons la très grande prédominance de la violence. Outre ce thème central, nous dénombrons d'autres que nous considérons comme secondaires.

1/ La violence, une thématique pluriforme

⁸⁵⁵ Voir *Les Quatrains du dégoût*, p. 22.

⁸⁵⁶ Invité à la tribune littéraire de la Radiodiffusion de la RTI en Côte d'Ivoire le samedi 14 Avril 2011, Zadi Zaourou explique : « Il faut bien faire attention au décodage onomastique. La Vessie, évidemment, c'est un artifice littéraire. On me dit, « la Vessie c'est la FESCI ». Je dis, oui et non. Oui, parce que c'est la FESCI qui est le modèle de l'organisme dont je parle et qui fournit le modèle des personnages dont je parle. Mais il est bien évident que l'école africaine est une et multiple. Et les Vessie, il y en a partout. (...). La Vessie désigne la FESCI comme modèle. Mais j'ai parlé de la tragédie de l'école africaine. »

Dans le poème « *Histoire et géographie* » le poète indique très clairement que la violence est tout à la fois l'esprit et la pratique de la Vessie. Cette opinion nous est révélée par la charge sémantique du verbe « traquer » et « mater » :

*Le Vessiste traque et mate les Vessiniens au gré de ses rêves*⁸⁵⁷

L'action du Vessiste s'inscrit dans une volonté punitive qui s'apparente à une chasse aux sorcières, à une purge. La violence ourdie s'abat sur les Vessiniens au gré des rêveries des Vessistes, ce qui montre la peur qui tenaille les Vessiniens. En effet, il fut un moment en Côte d'Ivoire où l'actualité sociale présentait les étudiants membres de la FESCI comme une véritable terreur pour les populations des quartiers abritant des résidences universitaires. Pire même, les jeunes gens de l'enseignement secondaire se mêlaient eux aussi par mimétisme à la violence de leurs aînés en dressant des barrages dans leurs écoles. Ils extorquaient souvent de l'argent aux riverains.

Ce poème intitulé « *lexique Vessiste* » donne une claire idée des formes multiples de la violence à laquelle s'adonnait la FESCI surtout au sein du campus, un syndicat qui peu à peu s'est scindé en deux, un camp pro-Gbagbo dont un des meneurs est Blé Goudé et un autre, pro-ADO, un des leaders étant Soro Guillaume⁸⁵⁸. Lisons *Lexique Vessiste* :

*Braiser pour assassiner
Tailler pour étudier*⁸⁵⁹

Ce distique renvoie à une situation tragique qu'a réellement vécue l'université de Cocody. En effet, les étudiants du campus ont pris en chasse un homme – peu nous importe ici les raisons – l'ont capturé et brûlé vif. Les restaurants populaires d'Abidjan ayant coutume de vendre du poisson cuit dans la braise, les étudiants ont donné une charge sémantique totalement truquée et falsifiée au verbe « braiser ». En effet, ce verbe qui admettait d'ordinaire pour complément d'objet direct le poisson ou les morceaux de gibier (carpes, agoutis), les étudiants lui ont affecté des êtres humains comme complément d'objet direct. C'est le comble de l'horreur. Tout cela sous le regard complaisant du régime politique qui protégeait ce

⁸⁵⁷ Voir *Les Quatrains du dégoût*, p. 15.

⁸⁵⁸ PROTEAU (2005), p. 3.6.

⁸⁵⁹ Voir *Les Quatrains du dégoût*, p. 16.

syndicat terroriste. Le texte évoque la banalisation de la violence et une apparente impunité des responsables qui ont fait braiser des Ivoiriens jusqu'à ce que mort s'en suive⁸⁶⁰.

2/ Le thème de la complaisance

Du reste, le thème de la complaisance lui-même apparaît très nettement dans le poème intitulé *Erreur de gawa* sous la forme de proverbe :

*Dis et redis à l'enfant qu'il est beau très beau
Dis- le- lui au lever du jour chaque jour
Et pour sûr au coucher du jour un de ces jours
Tu le surprendras courtisant ta mère !⁸⁶¹*

Il faut souligner aussi que ce thème de la complaisance fonctionne en couple avec chacune des formes de violence dénoncée dans l'œuvre.

Aussi bien dans « *Lexique Vessiste* » (p. 16) que dans « *Idéal Vessiste* » (p. 17) l'on peut dire que c'est la complaisance la plus flagrante des autorités du pays qui a rendu possible ce qui n'est pas un simple jeu de fiction, mais une tragique réalité : une introduction de la machette comme arme de combat entre étudiants rivaux sur le campus. Lorsque l'on lit plus loin ceci :

*Colère de Vessiste male » et « colère de Vessiste femelle
Une oreille un doigt un nez ça se tranche mon vieux !⁸⁶²*

L'on perçoit clairement jusqu'à quel degré de barbarie l'étudiant membre de la FESCI était parvenu. C'est dans le même ordre d'esprit que le poète évoque ce qu'il appelle les « *arguments d'acier* » qu'il oppose aux arguments d'idées. Pourtant, la scène du poème *Arguments tranchants* se déroule à l'amphithéâtre qui porte le nom d'un des plus grands savants d'Afrique Cheik Anta Diop. Tout le livre I est badigeonné de sang, souillé jusqu'au berceau où sévit un bébé sanguinaire et qui menace d'être parricide dès qu'il ouvre les yeux à la lumière. C'est bien ce que nous apprend le poème *Baby Vessiste* qui est construit selon le style du *blues* négro américain.

*Il naquit un soir d'orage baby un
canif au creux de la main⁸⁶³
(...)
Mais il y a pire*

⁸⁶⁰ PROTEAU (2005), p. 5.

⁸⁶¹ Voir *Les Quatrains du dégoût*, p. 14.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 22-23.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 34.

*Comme le père se penchait pour
L'embrasser, baby, il sentit cruel sur
sa bouche un baiser d'acier⁸⁶⁴*

De tels exemples abondent dans le livre I et ils rendent compte d'une réalité concrètement vécue qui, à un moment donné, a fait de l'université d'Abidjan non pas un temple du savoir, mais un espace d'une violence extrême.

3/ Le thème du rejet

Cette pratique de la Fesci avait fini par dresser contre elle la presque totalité de la société ivoirienne. C'est bien ce thème du rejet qu'exprime le poème intitulé *Cœur à prendre*.

*Jeune homme de l'âge de la pierre
Bel esprit, très riche et pauvre
Cherche compagne sensible et civilisée
VESSISTE FEMELLE, S'ABSTENIR !⁸⁶⁵*

Ce rejet transperce même les couches de l'amour où la femelle Vessiste n'est pas du tout désirée.

4/ Le thème de l'ignorance comme choix délibéré de l'étudiant « Vessiste »

Dans le poème, « *on se le murmure* », il apparaît clairement que le fait qu'un professeur exerce sainement et consciencieusement son métier est un délit qui peut lui valoir toutes sortes d'injures. Ici comme dans d'autres poèmes, la quête de l'étudiant n'est point le savoir, mais, l'ascension à la piteuse auréole de Djivè le « machetier » dans le poème *Désespoir*.

*Maître ! Maître ! Mais que me
Voulez-vous. Maître ?
17 sur 20 à ce rat de bibliothèque
Et 3seulement 3 à moi Djivè-le-machetier !
J'ai pourtant taillé ; sculpté cent
Dissidents, moi, et même un prof !*

5/Le thème de la décadence universitaire

Dans le poème *Décret Vessiste I, Décret Vessiste II, Décret Vessiste III*, les étudiants Vessistes, nouveaux maîtres de l'université, légifèrent à volonté pour jeter par-dessus bord les

⁸⁶⁴ Voir *Les Quatrains du dégoût*, p. 34.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 26.

règlements universitaires classiques pour les substituer à leurs propres normes dont la valeur éthique est à raz de pâquerette.

Cette dérive de l'université africaine n'est pas une fiction consacrée par un poète en mal d'humour. Elle est non seulement réelle mais aussi grave, si grave qu'elle a fini par ravalier le niveau d'une élite intellectuelle qui ne l'est plus que de nom. Cette élite a cru se découvrir une voie autre que celle de l'acquisition du savoir : la voie de la politisation à outrance des milieux scolaire et universitaire. Dès lors, les classes politiques qui œuvrent en Afrique depuis une vingtaine d'années sont si décevantes et infructueuses qu'on a l'impression qu'elles n'ont pas d'autres rôles que d'asphyxier le continent africain.

V-3-1-2 Le livre 2 : Le bal des lutins

Dans *Le bal des lutins*, l'auteur traite d'une thématique légère, aérienne avec des personnages portant tous un masque. *Il dresse une série de portraits peu flatteurs des principaux acteurs (généralement dissimulés sous des pseudonymes)*⁸⁶⁶. La thématique centrale reste celle des intrigues, des mesquineries, des sales coups et autres prouesses du suivisme qui affectent aussi bien l'espace politique africain que la population. Les principaux animateurs qui quadrillent les partis politiques ne sont pas en reste. Le poète les compare à des asticots grouillants dans les plaies béantes de l'Afrique. Leur bal macabre donne la nausée à quiconque se penche sur le corps de la terre mère malade à crever : l'Afrique. Lisons :

*Quel hymne te consacrer, TOI, cholera LY
Toi puits de honte, d'orgueil et de trahison ?*⁸⁶⁷

Ou encore

*Ly n'a point de chant inspiré de son âme à lui
Semblable à un gant, il s'offre à toute main qui s'ouvre à lui*⁸⁶⁸

Ces vers dépeignent ces cadres sans foi ni loi des partis politiques, libres de toute éthique. Ils avancent dans les luttes politiques qu'arrimés à leurs intérêts personnels ; d'où la trahison de leurs choix, dès que des troubles politiques ou des changements de régime se font sentir. L'auteur critique l'opportunisme des hommes politiques, un acte politique symbolisé

⁸⁶⁶ DÉRIVE (2011), p. 405.

⁸⁶⁷ Voir *Les Quatrains du dégoût*, p. 44.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 46.

par l'expression « retourner sa veste ». Ce thème est merveilleusement chanté par Jacques Dutronc en 1969 qui martèle le refrain en évoquant l'idée de l'opportuniste qui ne sait faire qu'un seul geste, celui de « retourner sa veste » du bon côté, une veste qui, par l'usure de cette constante habitude, finit par se craqueler et qui déboucherait subséquemment sur le geste de retourner son pantalon. Cette œuvre est, selon Jean Dérive traversée par la désillusion⁸⁶⁹, sans doute en raison des dérives du pouvoir et des instances politiques ivoiriens. Le poète insiste sur le désenchantement, la tristesse résultant de son aspiration et ses idéaux bafoués. Ce lyrisme élégiaque contraste avec le lyrisme du bonheur évoqué aussi dans ce poème. L'aspiration de Zadi à un idéal politique lui vaut son activisme, lui qui a milité contre la colonisation et qui n'a eu de cesse de critiquer les agissements politiques, notamment ceux du pouvoir du président Felix Houphouët-Boigny, un président désigné comme « le père de la nation⁸⁷⁰ » ivoirienne dont la gouvernance a été marquée par l'idéologie ethnocentrique de l'État et l'idéologie aristocratique de l'ethnie⁸⁷¹ ». L'houphouëtisme consacrerait la primauté du groupe ethnique Akan au travers des Baoulé et des Agni au détriment des trois autres groupes tels les Mandé, les Kru et les Gour⁸⁷², ce qui a engendré de nombreuses frustrations au sein de ces groupes ethniques, nonobstant l'intégration de quelques-uns de leurs membres à des postes ministériels ou des hautes fonctions. L'immobilisme et les déceptions ont incité Zadi Zaourou à quitter le mouvement politique qu'il a lui-même créé et à s'éloigner du monde politique⁸⁷³. Dans les *Quatrains du dégoût*, Zadi Zaourou analyse la société ivoirienne et les dérives du pouvoir politique avec un regard affûté et clairvoyant agrémenté d'un humour acerbe, grinçant. Si ce poète, défenseur de la tradition orale africaine a été déçu par les dirigeants politiques et condamne l'instrumentalisation de certaines instances syndicales et politiques par les politiciens ivoiriens, *quid* des résultats et de son bilan découlant de son action politique et de la marge de manœuvre qui lui a été laissée dans l'exercice de sa fonction de ministre de la culture. Au delà des dénonciations des dérives du pouvoir, Zadi a œuvré en tant que ministre de la culture pour la revalorisation du statut des artistes, permis la mise en place du fond FIAC pour aider les artistes par un prêt remboursable, a émis, entre autres, l'idée de la décoration des artistes, des écrivains pour le rayonnement de la nation à travers le

⁸⁶⁹ GNAOULÉ OPOH (2013), p. 175.

⁸⁷⁰ AKINDÈS (2004), p. 26.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 31.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 31-32.

⁸⁷³ DÉRIVE (2011), p. 2.

monde par le truchement de leurs œuvres. Zadi Zaourou est témoin de ces ères post-indépendance et de l'avènement du multipartisme dans l'Afrique subsaharienne. Il reste un des acteurs majeurs des changements sociaux advenus pacifiquement en Côte d'Ivoire pour avoir assisté aux différentes étapes passant de la décolonisation, du monopartisme au multipartisme. Ce multipartisme résulte des revendications du peuple. En effet, les universitaires, les élèves, les syndicats et les travailleurs, issus du secteur privé et public las de subir les dérives d'un pouvoir unique autocratique ont exigé le multipartisme. Le FPI et le parti ivoirien des travailleurs (PTI), l'USD se voient propulser au rang de partis d'opposition à l'avènement du multipartisme⁸⁷⁴.

Nous y reviendrons à propos des images. Soulignons, pour l'heure, que le livre II prend racine dans le terroir ivoirien et révèle des personnages à partir des modèles ivoiriens.

V-3-1-3 Le livre 3: Bourbier

Chronologiquement le livre III traite des événements qui se sont déroulés en Côte d'Ivoire, à partir de 1993, date du décès de Félix Houphouët Boigny et s'étend sur la période de 2008 (date de la parution *Des Quatrains du dégoût*). La mort du président Félix Houphouët Boigny marque la fin des trente années de règne du parti unique et les prémices de querelles partisans entre le PDCI, le RDR, le FPI⁸⁷⁵. Le règne d'Houphouët laisse le pays dans une situation économique difficile. En effet, une détérioration du taux d'épargne intérieure et du taux d'investissement atteignant en 1980 un seuil de 25% du PIB et passe à 4% du PIB en 1990, à 8% en 1993. Il en résulte des déséquilibres dans les finances publiques, conduisant le pays à un endettement public de 196% du PNB au cours de l'année de 1990. Ce taux atteint 243% en 1993, un temps d'une liquidité excessive internationale couplé avec une dévaluation du FCFA imposée en 1994, comme le souligne Akindès⁸⁷⁶. Ce contexte social est marqué par une pauvreté galopante qui frappe, notamment la jeunesse des villes. Ce taux de pauvreté de la population égale 33, 6% en 1998, couplé aux querelles liées aux biens fonciers qui secouent la société ivoirienne des années 1990⁸⁷⁷. Dans ce contexte de multipartisme, l'houphouëtisme vacille, notamment en raison des coups assésés par le FPI, fort de sa popularité et par le

⁸⁷⁴ AKINDÈS (2004), p. 35-36.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 35-36.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 36.

syndicalisme ivoirien⁸⁷⁸. Le régime houphouëtiste fragilisé utilise l'escadron de la mort pour sévir. Quant à la paix civile, elle se fissure avec les arrestations arbitraires d'opposants. La Côte d'Ivoire est au bord de l'implosion et l'on perçoit dès lors les enjeux que les politiciens et leurs peuples devront résoudre⁸⁷⁹.

Le livre III des *quatrains du dégoût* traverse l'ère Bédié⁸⁸⁰, l'ère de la junte militaire du Général Gueï qui a renversé le régime Bédié. Il évoque également l'avènement du président Gbagbo et ce, durant les huit premières années du régime des fondateurs⁸⁸¹. On le voit ici encore, c'est la politique qui constitue la thématique centrale. Dans *Ces temps qui tangent*⁸⁸², des figures émergent de sorte que tout nationaliste ivoirien et bon observateur attentif de la politique du pays, les identifierait aisément. Il s'agit d'Edim'bé⁸⁸³, de Pap Rémo⁸⁸⁴ et de Hermès – roi⁸⁸⁵, dernier prince régnant dont le régime s'effondre en avril 2011.

Le FPI, à jamais marqué par le pouvoir autocratique de Felix Houphouët Boigny et les dérives du patrimonialisme houphouëtiste, est, selon Francis Akindès, tenaillé par une répugnance de l'houphouëtisme⁸⁸⁶. Le FPI, en accédant au pouvoir a pourtant, lui aussi, écrit des pages sombres de l'histoire politique ivoirienne, mettant en place un système favorisant les Bété. Serait-ce réponse à l'hégémonie du groupe Akan construit au cours de l'houphouëtisme, bien que le FPI ait l'adhésion de nombreux membres du groupe Akan. À son tour, une fois devenu président de la république, Alassane Dramane Ouattara met en place cette politique ethnocentrée en favorisant le groupe dont il est originaire, les Dioula. Force est de rappeler que le régime d'Houphouët a suscité la haine chez bon nombre de frontistes, une haine évoquée par Francis Akindès. Dans cette détestation du régime houphouëtiste, les frontistes ont affublé ce régime de tous les noms détestables, rejetant avec virulence la personnification

⁸⁷⁸ VIDAL (2008), p. 171.

⁸⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁸⁰ Le coup d'état perpétré par le général Gueï.

⁸⁸¹ On désigne ainsi le régime du Président Laurent Gbagbo.

⁸⁸² Expression empruntée au Pr Zadi Zaourou et titre également d'une chronique qu'il a animée en Côte d'Ivoire pendant plusieurs années.

⁸⁸³ Renvoie implicitement au président Bédié. D'ailleurs une note infra paginale de la page 88 écrit à ce

sujet « un des nombreux chefs d'états africains chassés par une junte militaire » il s'ajoute aussi que qu'Edimbé renvoie pratiquement à l'anagramme de Bédié en supprimant la lettre « m ».

⁸⁸⁴ Papa Roméo est un sobriquet que les militaires ont donné au Général Guéï lors du coup d'état de 1999 et que le poète a transformé sous sa plume en Pap Rémo.

⁸⁸⁵ Hermès-roi est le sobriquet du président Gbagbo.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 41.

du pouvoir. Ceux-ci n'ont eu de cesse de vilipender l'houphouëtisme, le tribalisme du régime. Houphouët se présentant comme le « père de la nation ivoirienne », selon Coquery, est devenu un « expert en fabrication de complots mensongers pour des fins électorales⁸⁸⁷ ». Cette détestation et ces critiques sans cesse nourries contre le régime houphouëtiste n'ont-ils pas cristallisé cette opposition qui fait le nid de la partition du pays, figeant celui-ci en deux groupes ethniques, Kru et Akan ? Or certains de ces membres sont issus des deux autres groupes ethniques, Mandé et Gour qui, eux, ont pu et su tirer profit en attisant le feu de la division et de la haine ? Force est de constater que chaque parti politique qui a accédé au pouvoir, de 1960 à 2015, semble avoir peu ou prou œuvré pour la mise en place de régime patrimonialiste et tribaliste qui a gangréné la vie politique ivoirienne. Cette gestion constitue un fléau que les Ivoiriens auront du mal à extirper, sauf si la classe politique se remet véritablement en cause et change. Les enjeux politiques perçus par le poète sont appréhendés depuis 1960, des enjeux qui traversent *Les Quatrains du dégoût*.

Contrairement à la thématique du livre II qui était relativement uniforme dans son souci pamphlétaire, le livre III désigne clairement les faits. Il appelle un chat, un chat. Chaque régime, chaque chef d'état, chaque formation politique de la période que couvre ce livre est placé sur un plateau. Ainsi par exemple, l'on découvre Pap Rémo placé dans un plateau et Edimbé dans un second plateau. Le premier apparaît comme le symbole du chaos, de la déchéance morale et de la médiocrité politique et le second « *gardien des chaises royales* » symbolise l'ordre et la promesse d'un avenir florissant pour son pays. Et le poète d'affirmer :

Edim'bé dim'Bé Edim'bé n'est pas Rémo⁸⁸⁸

V-3-1-4 Le livre 4: Une thématique bouleversante

Déjà pour son titre, – *Quatrain des fleurs des douleurs et du chagrin* – l'on perçoit les signes flagrants des douleurs, des souffrances, des déceptions, mais aussi des temps heureux que la vie ne manque jamais de servir à tout être humain. Le poète se laisse envahir par ces émotions. Pour nous, cette thématique universaliste symbolise l'expérience humaine dans toute sa tragédie, marquée au fer rouge de la maladie et de l'isolement dans lequel la souffrance enferme tout malade. Mais le livre 4 tient son universalisme aussi des belles pages

⁸⁸⁷ COQUERY-VIDROVITCH (2011), p. 46.

⁸⁸⁸ Voir *Les Quatrains du dégoût*, p. 90.

consacrées à l'amour et aux vertus de la fidélité, de la générosité, de l'espoir en partage et des scènes de pures passions. Ici notamment, on assiste à la célébration de la passion de l'homme pour la femme, comme une ode à l'amour. Cet universalisme, nous le découvrons aussi dans le thème de la mort à travers lequel Zadi nous rappelle la fragilité de la vie et par conséquent la vanité des prétendus hauts faits politiques. Là aussi quelques noms émergent comme associés au destin du poète, en particulier celui de Bellazitah, espèce de beauté sans visage, femme réelle ou sirène, qui semble hanter les rêves du poète dans ces derniers instants sur cette terre. La femme apparaîtrait-elle comme un rempart à l'homme puissant qui détient dans la réalité le pouvoir, dont l'éthique est prise à défaut dans les mandatures présidentielles marquées par l'androcentrisme ?

*Où vont tes pas va mon cœur.
Où danse ton corps festoie mon âme.
Oô douce fleur d'aloès !...bien-aimée,
Tu me guérissais, magique, de tous les maux de la terre⁸⁸⁹*

V-3-1-5- Le livre 5 « L'ours contrarié »

Le livre 5, dans sa quasi totalité est construit en une série de structures binaires, de formules Séquence = Constance + Variante⁸⁹⁰.

La constance est donc réitérée de poème en poème, c'est le vers suivant ou sa légère variante : « *Ben Laden a percé mon oreille* ». À travers ce verset réitéré, nous découvrons le thème du terrorisme. Cette appellation employée par l'Occident désigne, selon Zadi, de nombreuses luttes menées par le monde arabe et musulman et en particulier les faits et gestes d'Alquaida⁸⁹¹. Cet homme a été de tout temps présenté comme un des principaux acteurs de l'axe du mal. Comme des spires autour des nœuds, les variantes reliées les unes aux autres à la constante – verset invariable – développe chacune un sous thème. Le poète éclaire d'un jour particulier les aspects de la guerre que livrent l'impérialisme américain et ses alliés à ce qu'ils appellent le terrorisme mondial, notamment et plus généralement contre les nations et peuples opprimés.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 135.

⁸⁹⁰ Séquence = Variante + Constance (s= v+c).

⁸⁹¹ C'est une organisation créée par Ben Laden au centre de laquelle la figure emblématique du redoutable saoudien était devenue désormais légendaire. Voir l'article intitulé « Le Moyen-Orient à l'heure nucléaire » paru sur le site : <http://www.senat.fr/rap/r08-630/r08-63048.html>.

Avant de développer plus avant cette thématique qui donne un caractère quasi uniforme au livre, examinons en microcosmes - échantillons représentatifs - un des poèmes de cette structure spiralée. Dans ce poème type, *Tambour de guerre* (p. 194), nous remarquons que la constante, comme dans presque tous les poèmes similaires de ce livre 5 constitue la chute du poème. Cette remarque est très importante parce qu'elle signifie que délibérément l'auteur fait supporter tout le poids du poème au thème central logé dans ce verset : la guerre contre le terrorisme et contre Ben Laden, ennemi numéro un de l'impérialisme américain. À cette constante – nœud de la spirale – est rivee la spire (variante V qui va du verset 1 au verset 3), le verset 4 étant évidemment la constante. Nous ne revenons pas sur la constante dont nous avons déjà indiqué le contenu sémantique et idéologique. S'agissant de la variante (V), elle éclaire d'un jour particulier la politique d'agression de l'impérialisme américain qui frappe quand il veut et sous quelque prétexte que ce soit, telle ou telle nation en mettant en branle ses innombrables et terrifiants engins de guerre semant la mort. Citons : la guerre du golf, la guerre d'Irak, la guerre en Afghanistan et avant tout cela, la guerre du Vietnam nonobstant son passif du génocide des Indiens. Cette spire (variante v) développe le thème de la guerre d'agression et celui de l'impérialisme américain s'arrogeant le titre de « gendarme du monde ». Parcourant ce livre 5, spire après spire, nous découvrons aussi des sous thèmes tels que la contrariété.

1/Le thème de la contrariété

Cette fois-ci, ce n'est plus l'Amérique qui est coupable d'agression, elle est victime de viol. Ce « *viol* » de la puissante Amérique se manifeste à travers la destruction des tours jumelles de New York, ce qui laisse apparaître la vulnérabilité du « grand Satan⁸⁹² »

La traque forcenée de Ben Laden a été le fruit de la sainte alliance nationale par laquelle tous les Américains quel que soit la couleur de la peau, ont pu s'engager, se mobiliser contre ce terrorisme qui les a rendus « *gris de peur* ». C'est de cette manière, pensons-nous que devraient être lues toutes les spires de chacun des poèmes construits sur la base de la structure (P (poème)= C+ V)⁸⁹³.

Cinq poèmes échappent à cette structure et à cette thématique double. Ces poèmes ne privilégient pas, en effet, la lutte de Ben Laden mais plutôt d'autres formes d'agression de

⁸⁹² Péripnase par laquelle le monde arabe désigne les États-Unis.

⁸⁹³ Renvoie à la séquence - qui correspond ici au poème-, qui est égal à la constante plus la variante.

l'impérialisme américain, le racisme par exemple. Ainsi, dans le poème « mondialisation », le poète effleure le thème du racisme (p. 175). Le thème de l'expansion de la culture occidentale dans le monde est ici traité avec un regard très critique à l'égard du fameux concept de « mondialisation⁸⁹⁴ ». Selon Zadi, la mondialisation se ramène à une lutte farouche - armée s'il le faut – contre les cultures et les civilisations du monde non occidental avec le dessein avoué de voir disparaître les cultures, ces civilisations et les peuples qui les représentent. Mais la mondialisation leur laisse aussi un choix, celui de se laisser assimiler par l'Occident. Dans le poème « *vous avez dit crime contre l'humanité ?* », le poète reprend le thème de l'esclavage des Noirs et de tous les crimes dont les Américains se sont rendus coupables tout au long de cette période et dont l'humanité conservera durablement les traces.

V-3-1-6 Le Livre 6: Harmonie

Conformément à la charge sémantique de ce titre, tous les poèmes de ce dernier livre des *Quatrains du dégoût* convergent vers un seul et même objectif : l'harmonie, la concorde et la paix. L'opposition qui se cristallise entre le PDCI, le FPI et le RDR d'Alassane Dramane Ouattara (ADO⁸⁹⁵), place le pays dans une ère de crises politiques⁸⁹⁶. Zadi plaide pour la guérison de son pays, la Côte d'Ivoire. Le pays venait de subir une rébellion armée qui n'était que la répétition générale d'une tragédie plus grande : la guerre de la France contre le peuple de Côte d'Ivoire, conflit post électoral qui conduisit la nation ivoirienne aux frontières de la guerre civile. Tout naturellement, le cyclone et les tempêtes qui l'ont précédés – coup d'état de 1999, le mouvement populaire de l'an 2000, la rébellion armée de 2002 – ont non seulement balaféré le pays, mais l'ont fait régresser de plusieurs décennies. Cette crise a ruiné l'économie, dressé les ethnies les unes contre les autres, les partis politiques les uns contre les autres, les familles les unes contre les autres, ne manquant à ce triste tableau que la guerre des religions. Ce danger n'était pas à exclure, la Côte d'Ivoire étant habitée par les religions chrétienne, musulmane et animiste. La thématique du livre 6 prend forme sur la base des grands axes que nous venons d'indiquer : ressouder la nation, reconstruire ce qui a été détruit, réapprendre le vivre ensemble aux populations, conjurer, par la foi religieuse et la mémoire du désastre, toute réédition du péril. Comme dans les autres livres, des figures emblématiques

⁸⁹⁴ COOPER (2001), p. 101.

⁸⁹⁵ AKINDÈS (2004), p. 50.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 41.

émergent, mais ici, ce ne sont que des figures des bons gouvernants que l'auteur propose comme modèle : c'est le cas du bon vizir, du grand vizir, fils d'Assouhoun. Le théonyme Assouhoun correspond à une divinité qui représente l'eau qui est vénérée par deux groupes ethniques, apollonien et abouré. Elle est célèbre pour son attachement à la cohésion sociale des deux peuples qui l'adorent et vénèrent sa sainte image. La divinité de l'eau n'est pas, selon nous, une déité spécifique à l'Afrique, elle est une divinité universelle, connue sous différentes appellations. Les théonymes mésopotamiens sont Haddad⁸⁹⁷, Apsu⁸⁹⁸, en Phénici (Aleyin⁸⁹⁹), en Grèce (Poséidon, Achelous⁹⁰⁰, Énipée⁹⁰¹ ; Alphée⁹⁰²), en Égypte (Tefnout⁹⁰³), en Chine⁹⁰⁴, chez les Aztèques (Tlaloc⁹⁰⁵), les Vikings (Thor⁹⁰⁶).

1/ Le thème central

Le thème central de ce livre 6 est annoncé, d'entrée de jeu, par son titre : *harmonie*.

Il s'agit, en effet, d'un rejet de tout ce qui aspirerait à une rupture de l'harmonie, quel que soit le thème et les sous thèmes d'une aspiration à l'harmonie, à un rêve d'harmonie. Qui dit harmonie au plan psychologique dit paix et concorde, refus de la haine, et de toute autre passion dévastatrice que sont la colère, la vengeance et son corollaire : la guerre. À partir de cette constatation, nous pouvons affirmer que la thématique est peu variée dans le livre 6. D'un poème à l'autre nous assistons à une illustration du thème central, à une dénonciation des ennemis irréductibles de l'harmonie et de la paix.

2/ Les sous thèmes

Le poème « *criminel embusqué* » construit sur une métaphore animalière est une dénonciation énergique des ennemis de la paix. *Les caïmans de la mort* traquent en effet les g'nous dans leur effort de traversée du fleuve pour la grande migration dont dépend la

⁸⁹⁷ MATHIEU-COLAS (2013), p. 4.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁹⁰⁰ MATHIEU-COLAS (2013), p. 4.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 26.

⁹⁰² *Ibid.*, p. 7.

⁹⁰³ Voir l'article : <http://www.lemuseedeleauetdelafontaine.be/media/6038/Lesdivinitesdeeau.pdf>

⁹⁰⁴ *Ibid.*

⁹⁰⁵ Voir l'article : <http://www.lemuseedeleauetdelafontaine.be/media/6038/Lesdivinitesdeeau.pdf>

⁹⁰⁶ *Ibid.*

sauvegarde de leurs vies, mettant en lumière le caractère prédateur des ennemis. Ainsi, dit le poète :

*Là où s'assembleront les hommes de bien pour réconcilier la nation
Accourront toujours les marchands de haine pour tordre la langue au pardon*⁹⁰⁷

Cette anthropomorphisation met en scène la Côte d'Ivoire et les deux clans qui s'affrontent et menacent les assises même de la nation. Ce poème est donc une présentation imagée du contexte politique qui a pour intention avouée, de prévenir l'opinion nationale contre toute tentative de faire le jeu des marchands de haine et autres diviseurs du peuple. Mais il n'y a pas que des avertissements nichés dans les sous thèmes du thème central. Il y a aussi des suppliques, des orientations, des exhortations etc. Le poème « harmonie » exprime la nécessité pour le peuple ivoirien d'assumer ces différences pour en faire non un facteur de division mais un facteur d'unité, de force et de succès multiples. Et le poète d'affirmer :

*C'est à l'unisson que nous danserons le gôli
C'est en chœur que nous chanterons le kouroubi
C'est tous ensemble que nous conjuguerons le polihet
Que donc ce jour là tonne le tambour royal*⁹⁰⁸

Le futur qui revient d'un verset à l'autre tourne le pays vers son avenir, qui invite chaque citoyen, chaque citoyenne à tourner la page de la guerre pour construire du neuf et du beau pour la prospérité de tous. En conjuguant les verbes au futur et à la première personne du pluriel, l'auteur emploie le parallélisme pour insister sur l'unité dans la liesse et dans la danse. Les danses qui sont évoquées ici représentent chacune des grandes régions de la Côte d'Ivoire, le kouroubi pour le nord, le polihet pour l'ouest et le goli pour le centre etc. C'est le lieu de souligner que la danse en Afrique n'est pas un simple jeu du corps, un art profane et innocent, mais comme l'enseignait déjà le vieil Ogotemméli, le temps d'une métamorphose d'initiés, métamorphose qui le fait accéder aux lumières de la haute spiritualité. En clair, l'auteur invite les Ivoiriens à descendre en eux-mêmes, à se laisser saisir comme dit Césaire à l'essence de ce qu'ils ont de plus grand, de plus pur dans leurs cultures diverses pour vaincre la pesanteur de l'histoire et s'élever ensemble. Le dégoût qui a gagné le poète et s'origine dans ces affrontements entre partis politiques et le peuple instrumentalisé de tous côtés, dans les dérives de ces hommes politiques détenteurs du pouvoir politique laisse place à l'espérance. Jusqu'à sa mort, le poète a appelé de ses vœux l'unité des Ivoiriens, car les

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 202.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 203.

élections présidentielles du 25 octobre de 2015, avalisées par la communauté internationale, la CEI et la cour constitutionnelle ivoirienne, montrent que le chemin de l'unité semble s'éloigner à grands pas du peuple ivoirien.

Dans le poème « vertu » le propos est net et point n'est besoin de le commenter longuement, mais force est de souligner qu'il n'est qu'un conseil, mais un conseil de haute portée :

*La haine est faite pour meurtrir les cœurs et elle les meurtrit
Mais notre âme ouverte à Dieu miséricordieux est faite pour pardonner⁹⁰⁹*

Le parti RDR, au pouvoir depuis 2012, dirigé par ADO et secondé par Soro Guillaume a mis en place une commission Vérité – Dialogue – Réconciliation et indemnisation des victimes⁹¹⁰ (CDVR) qui, depuis la fin de la guerre, est chargée d'inviter les Ivoiriens, non pas à l'oubli mais au pardon et à la vertu cathartique. Cette commission, selon nos informations, rencontre de multiples difficultés, car elle n'a pas réussi à pacifier et à unifier la Côte d'Ivoire scindée en deux, nord d'un côté et sud de l'autre depuis 2002⁹¹¹. En effet, les divergences qui ont conduit les Ivoiriens à la guerre ne peuvent être imputées à des contradictions ethniques comme on a voulu le faire croire, mais plutôt à une contradiction idéologique, antagoniste qui n'est pas du tout masquée. C'est comme si l'on voulait aujourd'hui en Côte d'Ivoire réaliser un exploit là, où le reste du monde a échoué hier : réconcilier les inconciliables, le bloc capitaliste et le bloc communiste. Force est toutefois de rappeler que la partition du pays en deux, le nord et le sud ne peut empêcher d'y déceler un germe de querelles ethniques, car le nord regroupe des langues comme le dioula, quant au sud, bien que rassemblant des langues du groupe Akan, celui-ci est chapoté par des membres du groupe Kru. Il faut toutefois le rappeler ici que des tensions religieuses couvent entre le nord, numériquement musulman et le sud, numériquement chrétien. Bien sûr, le poète place le pardon mutuel dont il rêve sous le signe de sa foi en Dieu, car lui-même ayant désormais trouvé la foi vers la fin de sa vie. Son regard d'homme de foi est très optimiste. Nous relevons que la barbarie a marqué le conflit ivoirien, le nombre de morts gisant sur la terre ivoirienne montre le bas prix accordé à la vie

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 206.

⁹¹⁰ Voir le site:

<https://ipapafrika.files.wordpress.com/2015/02/la-commission-dialogue-vc3a9ritc3a9-et-rc3a9conciliation-cote-divoire.pdf>

⁹¹¹ LOPES (2015), p. 2-3 de l'article paru sur le site :

http://www.grip.org/sites/grip.org/files/NOTES_ANALYSE/2015/NA_2015-06-30_FR_D-LOPES.pdf

humaine. La forme même de mise à mort de l'Ivoirien supposé être l'ennemi de la nation nous donne le droit de douter de l'optimisme, du rôle que pourrait jouer ici la spiritualité.

Peut-être conviendrait-il d'inviter les Ivoiriens à prendre acte de leurs divergences politiques et d'œuvrer au vivre ensemble en les gérant intelligemment

Conclusion

Nous constatons que *Les quatrains du dégoût* présentent une thématique fort diversifiée, mais, toute orientée vers le même socle : la terre natale du poète. Cela ne signifie pas l'absence de thèmes universels. Il y a une juxtaposition du national, du spécifiquement local et de l'universalisme. D'ailleurs, le titre du livre 4 (*Les quatrains des fleurs des douleurs et du chagrin*) nous indique cette dualité, son enracinement dans le socle de son pays natal, le poète Zadi reste un homme tout court, donc un citoyen et son ouverture au monde, soumis aux vicissitudes de la vie et à la souffrance et à la douleur.

Il a un cœur et une âme ouverte aux effluves des passions multiples dont l'amour de la femme et l'appel de la foi. Ne dit-il pas lui même que ma vie :

*Ma vie n'est qu'une brindille fragile
Un reste d'un iroko qui fût puissant
Ma vie n'est qu'une feuille morte un déchet
Un cil que ballote à son gré
Une meute de vents insolents*⁹¹²

N'est-ce pas aussi lui qui nous offre un jugement désespérant et désespéré de toutes les agitations auxquelles se livre l'homme, pris comme d'un étrange enivrement, d'une passion toute à la fois destructrice et constructive ?

Cette agitation de l'homme – guéguerres de tous ordres, affrontements politiques etc – Zadi Zaourou nous l'expose dans *Vanité II* un poème qui évoque sa thématique dans l'intitulé de son œuvre :

*Tout cela pour n'être réduit demain
Qu'à un passé simple ou composé...qu'à un imparfait
Tant de souffrances et de luttes enflammées
Pour être bouté hors du temps
Et avant même que ne meure le soleil*⁹¹³

Pouvait-t-on être plus universel ? Il évoque la fragilité de la vie par l'emploi de la brindille. Ne met-il pas l'accent sur la proie résignée face au mal et à la maladie, le siège permanent de la douleur, de la souffrance et de la mort ?

⁹¹² Voir *Les Quatrains du dégoût*, p. 130.

⁹¹³ *Ibid.*, p. 123.

Les quatrains du dégoût sont un poème au long cours dont la thématique peut pousser au désespoir :

-La violence

-L'échec et la dégénérescence d'une jeunesse dans laquelle, son pays pourtant avait placé tout son espoir – voilà le désolant spectacle – appelons cela la thématique que nous offre le livre I. Autrement dit tout ce qu'il faut pour qu'un pays désespère de son propre avenir :

– Un pays où les bébés naissent désormais sabre à la main, où les nouveaux – nés n'offrent pas un baiser de roses à leurs pères qui se penchent sur leurs berceaux, mais un baiser de fer, un pays où le disciple se vante non pas d'assimiler le savoir de son maître mais de lui avoir tranché les oreilles et même de l'avoir « braisé ».

-Tous les personnages du livre II se laissent ranger dans la thématique de la petitesse d'esprit et de la médiocrité suprême. Le texte présente ces personnages comme des modèles et figures de la classe politique du pays. Or le comportement indélicat et le manque d'éthique de ces personnages sont à proscrire et prêtent au désespoir. Faut-il encore établir les liens entre cette éthique faillible, condamnable et la guerre fratricide qui a débouché sur un accord de paix négocié qui ne constitue pas une réponse à la résolution des nombreux problèmes auxquels le pays se trouve confronté ?

– La thématique du livre III porte sur le Bourbier. Nous découvrons un curieux général putschiste : Pap Rémo qui délivre un message de probité alors qu'il est lui-même corrompu. L'œuvre présente à voir également Edimbé-Roi, *gardien des chaises royales* et donc fidèle disciple de son ancêtre, un ancêtre présenté comme le champion de la non violence, Félix Houphouët Boigny. Il a voulu sortir la Côte d'Ivoire de ces traditions millénaires pour l'ouvrir à la modernité. Cette double image du personnage imaginaire (Pap Rémo) et de l'original (Edimbé-Roi), du fictif et du vrai constitue la spécificité de la thématique du livre III.

Le lyrisme élégiaque transparaît dans le livre 4, car l'auteur insiste sur l'universalité de la douleur des souffrances, des maladies et de la mort. Il n'oublie pas là aussi d'entremêler la thématique de l'amour aux autres thèmes universels.

Le livre 5 nous offre une série de thèmes apparemment diversifiés mais prenant tous racine dans le même creuset, celui de la dictature de la surpuissance américaine dans le monde moderne. Tous ces poèmes convergent vers les mêmes espaces, nations et peuples victimes de l'impérialisme américain et de ses alliés aux comportements agressifs comme les États Unis.

Ici une figure emblématique épouse tous les thèmes de la résistance : La guerre, fomentée par des terroristes qui auraient détruit les tours jumelles de New York, symbole de la toute puissance Yankee. Mais en face de Ben Laden, la nargue d'un *Bouche* déboussolé, armé jusqu'aux dents et prêt à ouvrir le ventre du dieu des musulmans « Allah » dans lequel Ben Laden se serait réfugié. Ce livre serait du reste, l'occasion pour le poète de traiter de la féminisation de ce demi-dieu, qu'est le chef d'état américain : *Ben Laden a percé mon oreille*. *Percé mon oreille* ici féminise et réduit la force en portant ainsi atteinte à la virilité des Américains. Zadi nous offre une thématique de la cruauté, du dégoût, du désespoir, de l'immortalité, de l'iniquité la plus extrême. Mais il corrige tout cela, ou du moins, tente de le faire dans le livre 6. En effet, le livre 6 s'intitule Harmonie, un thème central de son œuvre. Cette thématique qui se dégage de ce livre se décline sous plusieurs facettes. La première expose le désir du poète qui, malgré tous les bouleversements sociaux dus à la brutalité humaine, terreur résultant du droit international, une jeunesse qui se délite manquant de repère et se trouvant confronté à une crise identitaire etc. En dépit de ces problèmes qui gangrènent le pays, le poète Zadi affirme haut et fort la renaissance de l'espoir. Cette espérance aura pour fondation la foi en Dieu et l'humain devra ne pas se prendre trop au sérieux puisqu'il n'est rien devant la transcendance, la divinité. Dans sa quête égalitaire, l'auteur se prête à penser et se convainc de l'égalité qui existe entre tous les êtres humains et argue d'une absence de racialisation de l'espèce humaine :

*qu'il n'y a pas de race et qu'il n'y a que des traces*⁹¹⁴

Et face à Ben Laden comme l'affirme Zadi, blancs et noirs deviennent « *tous gris de peur* », par un véritable miracle, c'est-à-dire de la même couleur. Ce vers prône la similitude de la couleur de l'espèce humaine.

Les quatrains du dégoût sont un poème attachant qui remue en nous—c'est du moins notre avis— pleins de choses et nous fait traverser un univers de rêves souvent tragiques comme notre monde actuel qui a divorcé d'avec Dieu.

En dépit du désenchantement de l'auteur concernant la situation politique catastrophique de son pays, ce dernier ne pontifie ni sur le désespoir ni sur l'abdication de l'homme. Bien que

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 204.

cette œuvre épouse les contours des grandes tragédies qui bouleversent notre monde actuel et qu'elle témoigne des tragiques épreuves que subissent nos sociétés humaines, il laisse place aux rêves à venir, à l'espoir : nouvel équilibre des nations meurtries, concorde des peuples jadis ravagés par la haine, le crime. Un lyrisme d'espérance, un renouveau après la sanction infligée par Dieu à son peuple désobéissant et rebelle (cf. Jérémie 30, 1-17). Nous pouvons donc affirmer que *Les quatrains* évoquent le futur avec des promesses, quant au présent, il est réservé à la nécessaire auto-critique et à la paix des braves.

V-3.2 Quelques indices formels des *Quatrains du dégoût*

Outre ces rapports aux changements sociaux qui constituent l'un de ces principaux intérêts, ce poème retient notre attention à cause de la réponse qu'il semble apporter à la problématique de la réception de la poésie ivoirienne par les Ivoiriens. Qu'est-ce à dire ?

Dans le domaine de la poésie, Zadi est un poète relativement fécond, mais jusqu'à la parution *Des quatrains du dégoût*, toute la production de Zadi était réputée d'un hermétisme sans concession, donc réservée à une minorité à l'intérieur de la minorité des grands intellectuels ivoiriens. La trilogie de *Fer de lance* en constitue l'exemple le plus flagrant. Même ces dernières publications – *À califourchon sur le dos d'un nuage fou*, *Gueule tempête* – ne démentent nullement ce point de vue commun à bien des critiques des milieux universitaires. Or voilà que paraissent *Les quatrains du dégoût*, s'inscrivant comme une rupture d'avec son passé lointain et récent d'écrivain. En effet, même *Les chants du souvenir* et *Les nouveaux chants du souvenir* qui sont des poèmes écrits au cours de sa jeunesse et qui auraient pu être accessibles au plus grand nombre, ces textes de débutant, déconcertent par l'allusion aux mythologies greco-latines, par leur enracinement excessif dans le terroir Bété – ethnique à laquelle l'auteur appartient – et leurs recherches d'un niveau de langue toujours soutenu.

Les quatrains du dégoût est une œuvre qui procède en effet, du registre satirique, pamphlétaire, même du dérisoire, de l'hyperbolisation non savante et aussi et surtout d'une théâtralité (intrigues, personnages, dialogues, dénouement) accessible même à un sujet d'un niveau équivalent à la classe de troisième, voire inférieur. Suivons-en quelques vers :

1° colère de Vessiste femelle

Au grand amphi de droit

Une étudiante paisiblement dormait son cours

*Fort mal inspiré un mandarin de prof osa la réveiller
La belle émergea soudain et, ivre de colère,
de sa machette lui trancha une oreille*⁹¹⁵

*2° Fureur de Vessiste mâle
Pourquoi pourquoi mais pourquoi donc maître
Réveiller ma belle à moi et c'est une militante, Maître !*⁹¹⁶
Ce disant, il entra en transe et de sa machette, lui trancha la seconde oreille

Y-a-t-il vraiment une quelconque difficulté à comprendre ces petites pièces dramatiques ? Le décor est facilement lisible et habituel à tous, puisqu'il s'agit d'un amphithéâtre d'université. Les personnages évoqués dans le texte sont un étudiant, une étudiante et un maître. Là aussi, il n'y a aucune complication. Quant au dialogue, c'est ce qu'il y a de plus simple –même ici, le maître est tellement terrifié, qu'il reste muet. Mais ce dialogue mutilé trouve sa compensation dans le poème « *Oral de Licence* » car ici, le maître a le culot de répondre à l'étudiant ou plutôt à celui qui aurait pu être son étudiant. Dans le premier cas comme dans celui-ci le dénouement est donc sans appel et clair comme de l'eau de roche.

*« Oral de licence »
Le maître : Qu'est ce qu'un prof ?
L'étudiant : Une goutte du pipi de ma Vessie
Le maître : Quoi ? Je rêve ou je dors ! ?
L'étudiant : Ah ! Tu dors ? Nigaud !
Sors d'ici ! Tu es licencié*⁹¹⁷

1- Première situation : Jugeons-en

Pour en revenir aux deux dénouements, relisons ces quelques versets :

La belle émergea soudain et, ivre de colère, de sa machette lui trancha une oreille

2- Deuxième situation : Oral de licence

*L'étudiant : Ah ! tu dors ? Nigaud ! Sors d'ici ! Tu es licencié*⁹¹⁸

Ces petites pièces sont intéressantes. Pleines de mouvement, elles nous offrent des personnages hyper actifs, du moins, en ce qui concerne les prétendus étudiants. L'intrigue en

⁹¹⁵ Voir *Les Quatrains du dégoût*, p. 23.

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

est simple, et le dénouement sanglant, un dénouement qui établit sans la moindre ambiguïté un rapport de force nettement en faveur de l'étudiant Vessiste :

Ah ! tu dors ? Nigaud ! Sors d'ici ! Tu es licencié

C'est peut-être le lieu de dire en quelques mots que Zadi est un auteur dramatique bien connu en Côte d'Ivoire, en Afrique et dans le monde. Dans ces petites pièces, nous découvrons son talent d'humoriste, passé maître en l'art de l'humour noir. Cet humour, ce style pamphlétaire, ce pouvoir de dérision, Zadi en fait montre dans le duel tragi-comique, qui dans *Les quatrains du dégoût* oppose Ben Laden au grand Satan (Les USA)⁹¹⁹ et à son chef dénommé « Bouche⁹²⁰ »/ Bush. Le poète emploie ainsi l'antonomase, car il utilise un mot pour désigner le nom d'une personne, Bush.

Ici, aussi, c'est la théâtralité que l'auteur choisit comme forme de représentation des deux personnages tragico-comiques.

Nous ne découvrons le moindre dialogue entre les deux protagonistes. Comment pouvait-il en être autrement puisqu'un mur étanche sépare l'un de l'autre ? Mais on devine ce dialogue muet puisque si Ben Laden, lui, ne parle pas, Bouche, lui, est prolix plus que de raison et laisse deviner les éclats de rires et les paroles de mépris de son ennemi numéro un.

TRAQUE

*Qu'il soit enfoui dans la roche, je l'en fumerai !
Qu'il se cache dans les falaises de corail, je l'enfumerai
Qu'il se planque même dans le ventre d'Allah, je l'enfumerai !
Car je suis un croisé, Moi, et Laden Ben Laden a percé mon oreille⁹²¹*

DÉTERMINATION

*Mort ou vif ! Il me le faut. IL-ME- LE-FAUT- LE-FAUT !
Vous avez dit « suspect n°1 Bagatelle !
Point n'est besoin qu'il soit coupable
Puisque Laden, Ben Laden a percé mon oreille⁹²²*

MENACES

*Que vibrent les morts et les vaux. Et les mots aussi.
Que tremblent les mers les fleuves et les cieux.
Haut les mains à tout océan qui le cacherait dans ses gouffres
Je dis, Laden, Ben Laden a percé mon oreille⁹²³*

⁹¹⁹ Périphrase par laquelle les musulmans des pays arabes désignent les États-Unis.

⁹²⁰ ZADI (2008), p. 174.176.181.190. Pour dissimuler le nom du président Bush, l'auteur a fait un jeu de mot avec le terme « bouche ».

⁹²¹ Voir *Les Quatrains du dégoût*, p. 183.

⁹²² *Ibid.*, p. 193.

Dans tous les tableaux de ces pièces dramatiques miniaturisées, le dénouement est toujours le même et il est au désavantage pour Bouche / Bush, dont à tous les coups, même Ben Laden a réussi à percer l'oreille, c'est-à-dire à neutraliser sur toute la ligne, ses petits complots et ses axes de guerre.

*Vraiment vraiment, Laden, Ben Laden a percé mon oreille*⁹²⁴

*Ben Laden a percé mon oreille*⁹²⁵

*Car Laden, Ben Laden a percé mon oreille*⁹²⁶

*Puisque Laden, Ben Laden a percé mon oreille*⁹²⁷

Nous pouvons donc affirmer à partir de ce qui précède que c'est à dessein, que l'auteur a choisi cette mise en scène, et la dramatisation poétique de l'intrigue des formes, et des personnages que nous avons analysés.

Il sait d'expériences, parce qu'il est lui-même poète dramatique et metteur en scène, que le théâtre est plus largement accessible à un public de tous les niveaux, et même au plus bas niveau à cause de son caractère rituel, du caractère vivant du dialogue et du récit qui part d'un point A (intrigue) à un point B (dénouement). Toute chose, qui, dans son essence, semble étrangère à la poésie, mais peut parfaitement s'adapter à un grand public. Cet assemblage d'éléments épars ressemble aux condiments que rassemble une bonne cuisinière pour rendre son plat agréable à tous. C'est à dessein que nous avons choisi cet angle d'analyse car, il y a dans les formes mises en œuvre par *Les quatrains du dégoût*, une telle variété de petits tropes, de figures presque allégoriques et d'images culturelles éloquentes, que l'on se laisserait de vouloir tous les répertorier et les analyser.

Encore une fois *Les quatrains* sont une œuvre qui plaît. On la lit parfois et même souvent en s'interrompant, pour laisser place à un éclat de rires ou à un commentaire intimiste, en s'abandonnant quelque fois à une réflexion sur la bêtise des hommes.

Les petits poèmes consacrés aux sentiments amoureux nous surprennent par leur sens élevé des vertus, des vertus que l'on peut comparer aux qualités prônées dans les religions

⁹²³ *Ibid.*, p. 196.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 176.

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 183.

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 184.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 193.

monothéistes : fidélité en amour, générosité, don de soi, rêve d'un paradis supra – terrestre, désir de protection de l'être aimé, tout ce qui peut souder l'union et que rien d'humain ne peut détruire.

Pour peu que ce texte soit lu par un ou une adulte, la rencontre de celui-ci ou de celle-là avec le poète est sans médiation. Quel adulte n'aurait pas déjà éprouvé les sentiments et les émotions qu'exaltent *Les quatrains du dégoût* en son livre 4. (*Quatrains des fleurs des douleurs et du chagrin*).

Prières

*Que la vie t'ouvre ses trésors les plus précieux
Ô bien-aimée ! ma fille ma soif éternelle
Je vais de ce pas au royaume de Guéno
Pour qu'il pleuve sur Toi une pluie de grâces divines⁹²⁸*

*Liens
Elle étoile et rayonne et scintille ma reine
Comme les sources pures et neuves où s'abreuvent l'esprit
Elle tient mon cœur comme un roi son unique héritier
Et moi, le sien, comme un soufi, son coran⁹²⁹*

*Cœurs jumeaux
Où vont tes pas va mon cœur
Où danse ton corps festoie mon âme.
Ô douce fleur d'aloès ! bien-aimée
Tu me guérissais, magique,
de tous les maux de la terre⁹³⁰*

Ces trois textes illustrent parfaitement ce que nous disions des sentiments qui envahissent le cœur du poète. Mais, ils s'appliquent également aux poèmes à charge de souffrance et de douleurs.

V-3-2-1- Les quatrains du dégoût: une rupture d'avec les oralistes

Depuis *Les chants du souvenir*, ses poèmes de jeunesse, depuis *Fer de lance*, sa trilogie poétique d'âge mûr, les critiques ont, de façon formelle, classé Bernard Zadi Zaourou parmi ceux que lui-même a appelés, les poètes oralistes dans sa typologie des poètes africains.

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 131.

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 134.

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 135.

– Ces poètes oralistes se définissent sommairement en tant que poètes utilisant l’écriture classique comme mode d’expression.

– Ce sont également des poètes de refus, donc non assignés aux écoles littéraires occidentales. Ils soutiennent au contraire que se sacrifier à cette exigence esthétique serait un acte d’assimilation culturelle. Mais, nous préférons les appeler des poètes de l’affirmation dans la mesure où leur combat est la défense et l’illustration des cultures africaines, qui restent, somme toute, la sève nourricière de leurs œuvres.

– Des poètes qui revendiquent leurs racines africaines à la manière d’un Césaire ou d’un Senghor dans le titre « *comme les lamantins qui, selon le mythe africain, vont boire à la source*⁹³¹ » et qui donc par ce fait là, font la jonction avec les multiples et immenses courants de l’Afrique classique. Ils se revendiquent, du même coup, comme les disciples des grands maîtres de l’oralité, qui sont historiquement les initiateurs de la poésie orale négro africaine.

– Ces poètes oralistes qui, malgré leur parenté avec les grands classiques, se démarquent d’eux en même temps. Ils se tiennent à large distance des influences étrangères et occidentales notamment. C’est donc sur cet angle qu’il convient de saisir le profil poétique de Bernard Zadi et plus naturellement aussi bien *Fer de lance*, son œuvre majeure que *Les Quatrains du dégoût*.

Toutefois l’écart entre *Fer de Lance* et les classiques n’est pas tout à fait le même que celui que l’on observe entre *Les Quatrains du dégoût* et ces mêmes classiques. Les raisons en sont multiples, cependant, nous n’en retiendrons qu’une.

– Précisons encore, une fois de plus, que les maîtres de l’oralité produisaient une poésie savante et s’adressaient à la fine fleur de l’élite d’alors. Chez Zadi, cette tradition a été respectée jusqu’à la publication de *Fer de lance*, *Aube prochaine*, *À cheval sur le dos d’un nuage fou*, *À califourchon sur le dos d’un nuage*. *Gueule tempête* sont exclues de cette perception *Zadienne*.

Au regard de tous ces écrits, *Les quatrains du dégoût* se singularise dans sa littéarité. Elle est en rupture complète avec le langage savant des anciens et aussi celui des néo

⁹³¹ SEDAR (1964), p. 155.

classiques que sont les oralistes de la trempe des Adiaffi, des Eno Bélinga, des Pacéré et bien d'autres encore, mais aussi, du Zadi d'avant *Les Quatrains du dégoût*.

Cette raison unique et particulière nous intéresse parce qu'elle donne l'impression, sans que l'auteur ne l'ait peut-être voulu, d'être une passerelle entre cette œuvre et ce qu'il a lui-même appelé la poésie néo-oraliste, la nouvelle poésie. Les grandes cités africaines ont, dans leur rapide expansion de l'urbanisme, créé ce que nous avons appelé les ghettos – habitants privilégiés, mais surtout de contrainte du Lumpen prolétariat -débat en cours⁹³². En effet, *Les quatrains du dégoût*, ont en commun avec cette littérature du ghetto :

- L'art des sketches, ces petites performances dramatiques qu'affectionnent les humoristes d'Afrique et d'ailleurs ;
- Le langage du quotidien qui ne revendique aucune prétention de performance ;
- La poétisation du récit qui, de ce fait même, nie cette parole forte de Paul Valéry. Lors d'une conférence sur la poésie, Valéry prend appui sur les propos d'un participant pour établir un lien entre la poésie et la danse, et la prose et la marche. Suivons :

C'est un extrait d'une lettre de Racan à Chapelain dans laquelle Racan nous apprend que Malherbe assimilait la prose à la marche, la poésie à la danse.⁹³³

- *Les quatrains du dégoût* nous apparaissent dans le contexte ivoirien comme une œuvre de transition entre deux écoles et ce n'est pas là le moindre des intérêts qu'il suscite.

Conclusion

Nous avons consacré notre deuxième partie à l'étude de la poésie oraliste née de l'initiative de poètes, produit des cultures occidentales, et formant une élite ne parlant plus la même langue que son peuple. Cette classe sociale est tournée vers l'extérieur, c'est-à-dire les puissances conquérantes qui ont asservi l'Afrique. C'est le lieu de souligner, ici, nous semble-t-il, que cette poésie oraliste par son langage étranger à son continent d'origine excluait les larges

⁹³² Nous soutenons que l'industrialisation et l'urbanisation rapide de la Côte d'Ivoire ont construit et fabriqué la littérature du ghetto.

⁹³³ HÛTIER (1965), Cahiers de l'Association internationale des études françaises, n°17, p. 171-189.

masses populaires et ne s'adressait qu'à la nouvelle élite. Celle-ci a été fortement influencée par la culture occidentale comme le relevait Bernard Zadi Zaourou⁹³⁴.

Cette poésie, par ses figures de sens, son rythme et son lexique a pris en charge de façon forte les changements sociaux qui se sont opérés et ceux auxquels aspirent les poètes.

Au moment où nous abordons les chapitres sur la néo-oralité de notre travail, il importe de souligner qu'historiquement la Côte d'Ivoire est au stade :

- où la capture culturelle et linguistique de son élite est consommée, aggravant le divorce de cette élite d'avec son peuple,
- où l'urbanisation connaît une expansion jamais atteinte sur le continent,
- où le mode de production africain est balayé par le mode de production capitaliste qui consacre la naissance des classes sociales et de ce fait génère une société ivoirienne à entropie.

Notons que pour bien comprendre les conditions historiques de la naissance de la poésie néo-oraliste, il est important de prendre conscience de ces profonds changements sociaux.

⁹³⁴ Entretien à bâtons rompus avec le Pr Bernard Zadi Zaourou en décembre 2011.

CHAPITRE VI/ FORME ET THÉMATIQUE CHEZ LES PIONNIERS DE LA POÉSIE NÉO-ORALISTE

Introduction

La poésie ivoirienne se divise en trois grandes périodes⁹³⁵ qui représentent des modèles de sociétés profondément différentes. Ce sont du reste les trois grandes périodes qu'abordent de façon analytique notre thèse à travers la problématique des changements sociaux et de leur influence sur les courants littéraires ou poétiques tant au niveau de la thématique que de la forme. La première période témoigne d'une Côte d'Ivoire aut centrée, autodynamique et réconciliée pour l'essentiel avec elle-même. C'est une Côte d'Ivoire maîtresse de son propre destin, en pleine possession de son « initiative historique⁹³⁶ » et exerçant le plein contrôle sur son histoire. Il est question de la Côte d'Ivoire d'avant les captures économiques, politiques, linguistiques et même esthétiques. L'histoire de la poésie porte les séquelles, sinon les marques profondes des bouleversements sociaux qui ont affectés cette Côte d'Ivoire-là. Nous y reviendrons. La deuxième période évoque tous les cataclysmes et déchirures, tous les divorces y compris le divorce de Côte d'Ivoire d'avec elle-même. Nous sommes en effet, à l'ère des grandes blessures coloniales. Les valeurs essentielles de ce continent se dissolvent y compris les valeurs que le désastre de la traite négrière n'avait pu désagréger⁹³⁷. L'Occident asservit l'Afrique, la Côte d'Ivoire lui impose un état colonial et un système économique de l'indigénat et lui fabrique une élite artificielle à laquelle il impose sa langue. Pour instaurer son empire colonial, il disqualifie « les religions des Africains »⁹³⁸ pour contraindre le continent noir colonisé à pratiquer et à se lier à sa religion. L'Occident désorganise ainsi leurs

⁹³⁵ La présente étude explore trois pans de l'histoire africaine : la période antérieure à l'indépendance, celle de l'indépendance et l'ère du multipartisme à nos jours. La première période veut réconcilier l'Afrique avec elle-même tandis que les autres périodes se dévoilent comme des remises en question du continent noir. Les textes dénoncent sans fioritures toutes les orientations malveillantes des régimes qui se sont succédés en Afrique.

⁹³⁶ BRUNSCHWIG (1962), p. 873. L'auteur évoque Cheikh Anta Diop qui fonde ses arguments linguistiques en affirmant l'existence d'une histoire et d'un passé de l'Afrique dans son ouvrage, *Nations nègres et culture*, en 1955 ; où l'Afrique était maîtresse de toute initiative, d'elle-même.

⁹³⁷ Nous insistons ici sur les valeurs de l'Afrique traditionnelles qui s'opposent à l'économie du marché. Nous ne tombons pas non plus dans une idéalisation d'un continent où tout était rose ; un continent sans ratures, une Afrique mythique que personne n'a connue et dont la beauté rayonnante est relatée sans cesse. Il s'agit pour nous de mettre le doigt sur les formes désuètes de la culture africaine qu'il faut jeter par-dessus bord pour voir ce continent éclore.

fondements spirituels par une christianisation forcée, en recourant pour ce faire à toutes sortes de tortures et de violence par les armes⁹³⁹. La littérature et la poésie subissent dans ce contexte des mutations sans précédent. Naissent alors une littérature et une poésie francophone, anglophone et lusophone qui inhibent le puissant pouvoir d'intervention sociale dont bénéficiaient les littératures orales et donc, la poésie orale, pendant la longue période de l'Afrique autocétrée.⁹⁴⁰ Suivons Bernard Zadi :

Ce que l'Afrique a pu faire de grand dans le passé précolonial n'a été possible qu'entre autres parce que l'élite parlait la langue de son peuple et le peuple la langue de son élite. Ces deux pôles étaient en harmonie pour l'essentiel et puisaient aux mêmes sources pour relever ensemble les défis de l'histoire. Dans un tel contexte, la parole du poète ne pouvait être que haute, forte et donc particulièrement efficace—aussi bien dans ses rapports du maître au peuple qu'à ses rapports aux dirigeants⁹⁴¹

C'est le lieu de souligner que, dans cette première période, la poésie et les autres formes littéraires étaient produites par l'élite africaine, dans les langues qu'elle avait en commun avec son peuple. Le récepteur de la poésie d'un Zwè N'guéma était aussi bien le roi de tel ou tel royaume d'Afrique centrale, de simples paysans de tels ou tels villages. Cela ne signifie d'ailleurs pas que le niveau de langue de la poésie est de qualité faible voire médiocre ; cela signifie tout simplement qu'une poésie à visée savante, donc de très haut niveau cohabitait avec une poésie plus populaire, la première exigeant un haut niveau d'initiation et donc d'érudition, la seconde ne requérant qu'une connaissance moyenne de la langue. Autant la première période a pris en compte et a valorisé les capacités créatrices d'une large partie du peuple ; autant la seconde ère apparaît comme une époque de discrimination qui atteint une large partie du peuple. Cette inégalité résulterait de la barrière de la langue. Encore une fois, cette Côte d'Ivoire de la deuxième période est une Côte d'Ivoire divisée contre elle-même, une Côte d'Ivoire répandue hors de ses cultures et de ses valeurs. À ce propos, le poète martiniquais, Césaire, une des voix noires les plus marquantes peut alors l'interroger en ces termes *dans Ferrements* :

*Mon peuple
Quand hors des jours étrangers germeras-tu une tête tienne sur tes épaules
renouées ...)*

⁹⁴⁰ Zadi insiste dans sa thèse sur le puissant rôle que jouaient les maîtres de l'oralité dans l'Afrique traditionnelle

⁹⁴¹ ZADI, Annexe, p. 30.

*Quand quand donc cesseras-tu d'être le jouet sombre au carnaval des autres ou dans les champs d'autrui l'épouvantail désuet*⁹⁴²

Il est bien évident qu'à une pareille époque l'élite littéraire et artistique africaine ne peut être qu'en divorce d'avec son peuple. Des poètes comme Tchicaya U'Tamsi, Eno Belinga, Jean Marie Adiaffi, Bottey Zadi Zaourou disent lancer leurs cris dans un désert où leur répond non la voix de leur peuple, qui eut dû les saluer et les louer pour l'espoir de vivre qu'ils lui insufflent, mais plutôt l'écho déshumanisé d'un récepteur inexistant. Du reste, les poètes oralistes dont il est question ici, témoignent eux-mêmes de cette misère de l'âme qui les atteint et en ont souvent regretté, même si certains d'entre eux comme Tati Loutard soutiennent que l'usage de la langue française ne lui pose aucun problème particulier. Adiaffi, l'agni, disons-le, ne parle pas non plus à son peuple, car parmi les premiers récepteurs de son œuvre figurent des intellectuels et des Occidentaux⁹⁴³. Dans une entrevue qu'il a accordée à Françoise Cévaër la question de savoir qui était son public lui a été posée ? Et Adiaffi de répondre :

*Les universitaires de ce pays, puis les Blancs, Hélas. Hélas, parce que j'aurai voulu que mon peuple me lise autant que les blancs me lisent. Voilà*⁹⁴⁴

Le peuple est impuissant face à une langue étrangère pour laquelle, il est totalement démuné et qu'il ne pratique pas, ou presque malhabilement ! Le poète ivoirien déplore malheureusement la perte des langues africaines :

*Ça nous rappelle que nous avons été colonisés, que nous avons perdu nos langues ; et qu'en attendant de les retrouver, nous nous servons de la langue française comme langue de combat.*⁹⁴⁵

Zadi également ne parle pas au peuple bête⁹⁴⁶. Comme tous les autres poètes qui relèvent de la nouvelle élite formée par l'Occident, il ne s'adresse qu'à une infime frange des peuples de Côte d'Ivoire, celle des lettrés. Seuls ceux qui ont obtenu un niveau d'étude très

⁹⁴² CÉSAIRE (2008), p. 78.

⁹⁴³ Groupe ethnique auquel appartient le poète Adiaffi.

⁹⁴⁴ CÉVAËR (1998), p. 23.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁹⁴⁶ ZADI a toujours exprimé sa frustration d'écrire pour un peuple qui ne sait même pas de quoi il parle. D'ailleurs, sa poésie très savante ne se donnait à lire qu'à des personnes dont l'érudition n'était pas du tout remise en question. Ceci peut expliquer son choix du théâtre dès les années 80, art populaire donc plus accessible. Son dernier recueil de poème est écrit en quatrain, marque d'une rupture dans l'expression de sa poésie.

élevé peuvent se retrouver dans leurs tropes et symboles. Recourir aux langues africaines pour échapper à l'asservissement linguistique comme le proposaient Zadi et Adiaffi est, nous semble-t-il, une posture inappropriée. D'abord, tous ceux qui préconisent cette solution n'ont pas entrepris des travaux afin de veiller à la sauvegarde des langues africaines. Il faut joindre l'action à la parole, aux constats, sous peine de discrédit. Adiaffi a obtenu le grand prix littéraire d'Afrique noire avec son roman, *la carte d'identité*. Hélas, il n'a pratiquement rien entamé pour que son œuvre soit traduite en Agni, en Bété, en Dioula pour ne citer que ces quelques idiomes ivoiriens. Ensuite instrumentaliser les langues à des fins émancipatrices est une alternative que nous jugeons irrecevable. En effet, selon notre assertion les langues n'ont pas une vocation émancipatrice ou libératrice, par conséquent il ne faut donc pas les détourner de leur dessein naturel.⁹⁴⁷ La plupart des intellectuels africains qui critiquent, vilipendent la langue française en veulent en réalité aux colonisateurs et n'agissent pas véritablement pour remédier aux « désastres linguistiques » africains. Nous pensons qu'il ne faut pas situer les langues sur le même pallier que l'oppression et la douleur de la colonisation. Enfin, le taux d'analphabétisme des jeunes de 15 ans et plus en Côte d'Ivoire, avoisinant 40 à 50% au cours des années 2000 à 2010⁹⁴⁸, un chiffre considérablement élevé, rend la solution consistant à écrire dans nos langues, encore inadaptée au regard de ce taux⁹⁴⁹. Cet angle d'attaque ne nous semble pas fécond, car ressuscitant encore les polémiques coloniales, élément central de cette posture. Il faut se projeter un siècle plus tard et agir pour une langue nationale pour la Côte d'Ivoire et en faire une langue qui véhicule un savoir universel. Les intellectuels ivoiriens doivent prendre la mesure du défi à relever et passer du constat critique à l'action. Cheikh Anta Diop a traduit les théories de Einstein en wolof parce qu'il voulait en faire une langue de savoir universel et non un véhicule de pensée populaire comme le nouchi nous donne à constater en terre Eburnéenne.

La suggestion de Kouadio N'guettia Martin consistant à proposer une solution du compromis passant par l'adoption du nouchi comme langue nationale, semble précipité. Nous y reviendrons.

⁹⁴⁷ Les langues ont une vocation de communication.

⁹⁴⁸ Voir statistiques de l'Unesco : <http://fr.unesco.org/countries/cote-ivoire>

⁹⁴⁹ Peut-être, il y fallut développer d'autres formes d'expression pour que le bas peuple reçoive leurs écrits. La radio, les tournées dans les villages au travers des nuits de conte, des émissions culturelles où les textes sont dits en langues vernaculaires.

*La vernacularisation du français observée en Côte d'ivoire pourrait être considérée comme un choix délibéré de langue, une façon de montrer son appartenance à la communauté ivoirienne et un facteur important dans ce qu'on pourrait appeler « l'identité ivoirienne ».*⁹⁵⁰

La troisième période se caractérise par l'achèvement du processus de décomposition de la société africaine, l'extinction des castes et leur remplacement progressif par des classes sociales aux intérêts antagonistes. Ce processus a fondé en théorie l'émergence de deux pôles que constitue, d'une part l'espace de la bourgeoisie africaine naissante⁹⁵¹, son habitat copié sur l'occident, ses riches politiciens qui gouvernent le continent, ses hommes d'affaires issus de divers horizons et, d'autre part le pôle des masses populaires⁹⁵² qui se décomposent en trois catégories :

- Les masses paysannes vivant au village, dans leur terroir d'origine,
- Les petits et moyens fonctionnaires et autres employés du secteur privé qui s'affirment de plus en plus et
- La cohorte des jeunes filles et jeunes hommes qui envahissent les bas quartiers des cités urbaines en pleine expansion, livrés à eux-mêmes. Cette masse agglutinée de jeunes gens résulte de l'exode rural, totalement déclassés, sans ressources et confinés dans ce qu'eux-mêmes désignent le « ghetto », qui est constitué de multiples bidonvilles. Ici, le terme ghetto est employé au sens large. S'agit-il dans le contexte ivoirien d'un libre choix de vie dans un ghetto ou d'une assignation à résidence qui résulte d'une carence étatique, de la politique nationale menée qui marginalise une partie de la population ivoirienne qui, sans ressources, n'a pas d'autres choix que de s'assembler à la périphérie des quartiers abidjanais ? Le lien avec le triste et discriminant ghetto de Soweto⁹⁵³ montre la férocité de l'État par la politique menée par ses représentants consistant à exclure les plus démunis, les désargentés. Le ghetto sud-africain au temps de l'Apartheid est un lieu de marginalisation, symbole de la stérilité et

⁹⁵⁰ ABIA ABOA (2014), p. *Langue française et identité culturelle ivoirienne*. Université Félix Houphouët Boigny de Cocody-Abidjan.

⁹⁵¹ D'ailleurs René Dumont rend responsable la bureaucratie urbaine de tous les maux de l'Afrique. Elle est la véritable sangsue de la société africaine clame-t-il.

⁹⁵² La paysannerie africaine, l'immense majorité du peuple, trime au quotidien uniquement au profit de la ville qui fonctionne de façon parasitaire.

⁹⁵³ Nous, nous souviendrons ici, des émeutes de Soweto qui ont débuté le matin du 16 juin 1976 par des élèves noirs de l'enseignement public secondaire en Afrique du Sud. La répression menée par les forces de l'ordre entraîna des centaines de morts. Ce ghetto radicalisa la lutte contre l'apartheid en Afrique du sud.

d'un racisme violent qui sépare la société en deux catégories, les blancs, nantis et les non blancs exclus de la richesse en raison de la norme de supériorité de la race blanche et de l'infériorité de la race noire qui a été en vigueur. Ce ghetto symbolise le lieu de l'instauration de la politique de discrimination fondée sur la race, sur la réclusion sociale, économique et politique, un lieu où la composante non blanche, majoritaire y a été assignée de force par la composante blanche, minoritaire. Si ce lieu de réclusion forcée a incité les discriminés à se radicaliser la lutte contre l'Apartheid au péril de leur vie, paradoxalement, ce lieu de réclusion est devenu le lieu du possible, du changement et d'espérance par la lutte. Le ghetto ivoirien devient aussi un lieu de foisonnement de créativité, notamment la créativité linguistique. La poésie des néo-oralistes pouvait-elle, en toute objectivité, se frayer une voie de passage pour investir ces espaces étrangers à la nouvelle élite occidentalisée ? Or, les habitants du ghetto que la littérature marxiste baptise du nom de *lumpen prolétariat*⁹⁵⁴, à cause des misères qui les accablent, à cause des rêves qu'ils conçoivent en regardant vivre ceux du pôle opposé, c'est-à-dire les bourgeois cossus de la ville – rêves qui se disloquent sans que jamais ne leur soit offerte l'occasion de les réaliser – ont leur inspiration à eux, pour exprimer ce qu'ils appellent leur « galère ». Dans cet élan de l'âme, ces habitants du ghetto, rencontrent la poésie et les autres formes littéraires, mais en quel langage vont-ils délivrer leur message et dire au monde leurs émotions et leurs tourments ? Ce ne sera certainement pas dans les langues occidentales comme les oralistes et avant eux les négritudiens, étant donné qu'il y a une contradiction entre leur volonté de dire, de bien dire, et leur incapacité de pratiquer une des langues que la nouvelle élite et l'école ivoirienne dans son ensemble considèrent comme digne et seule capable – et nous dirions même autorisé – à produire une parole artistique moderniste.

Pour nous, cette contradiction, les habitants du ghetto l'ont résolue en créolisant leur langue maternelle, mais aussi les langues occidentales. En Côte d'Ivoire, le Nouchi est le résultat de ce processus – là et le zougou, le principal vecteur d'expansion du mouvement littéraire qu'il a engendré. C'est cette littérature-là qui fera l'objet de notre analyse dans le développement des chapitres suivants.

⁹⁵⁴ HUARD (1988), p. 5-17.

www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1988_num_18_59_5472 consulté le 11 octobre 2015. Dans cet article, Huard donne la suivante définition : *Le lumpen prolétariat, c'est tout simplement le prolétariat en guenilles ou en haillons. Le mot a pris un sens générique, est devenu synonyme d'une couche sociale, ce qui n'était sans doute pas le cas au départ.*

Dans cette littérature née de profonds changements sociaux, la barrière de la langue étant levée, il va s'en dire que les créateurs ne connaîtront aucune entrave dans l'expression de leurs thématiques nouvelles dont la misère sociale constitue le fil conducteur.

VI-1/ PROBLÈMES GÉNÉRAUX ET ORIENTATIONS MÉTHODOLOGIQUES

Dans ce chapitre, nous précisons notre point de vue à propos de la littérarité des textes des grands pionniers, qu'ils soient ivoiriens, congolais, gabonais ou d'ailleurs. Faut-il encore ici rappeler que ces textes relèvent de la poésie authentique et que leurs auteurs (Amédée Pierre,

Tabou Ley alias le seigneur Rochereau) sont comptés dans le rang des poètes. Leur production sont empreint de poéticité et soutenue par une forme variée. Le défrichage ayant été effectué, questionnons maintenant les textes pour apporter un début de réponse aux multiples interrogations que nous avons soulevées.

Qu'il s'agisse de la thématique ou de la poétique, nous ne pouvons opérer dans l'abstraction. Toutefois, il nous faut préciser ici notre choix méthodologique. La poésie néo-oraliste se caractérise par une bifurcation, c'est-à-dire une bipartition. La première branche regroupe les textes qui sollicitent les maîtres de l'oralité, recourant systématiquement aux langues nationales. La deuxième branche rompt radicalement, après l'avoir déjà fait avec les oralistes et leurs œuvres, avec la tradition instaurée par les auteurs et les œuvres de la première branche.

Nous sommes en face d'une piste de recherche qui implique non seulement une très grande extension de l'espace géographique-ressource (Afrique occidentale francophone, Afrique centrale francophone, Afrique équatoriale francophone, mais aussi s'étend jusqu'à certaines îles francophones comme Madagascar ou l'île Maurice).

Il est bien évident que notre sujet est loin de s'ouvrir à cette immensité géographique et culturelle. S'engager dans cette piste de recherche est non seulement faire le pari d'étudier le phénomène de créolisation à cette échelle, mais aussi et surtout se rendre à l'évidence de la vaste étendue thématique. Mais tout cela n'est possible que si l'on pratique certaines langues de ces pays, ce qui n'est pas notre cas.

Voilà pourquoi nous limitons notre ambition à un corpus restreint n'impliquant que les textes des auteurs de la Côte d'Ivoire parce que, certaines langues, ici, nous sont familières. Évidemment ce choix méthodologique ne nous interdit pas d'effectuer quelques incursions dans d'autres espaces africains, l'espace congolais en particulier, un pays au sein duquel la néo-oralité a davantage prospéré.

Signalons que lorsque nous parlons du Congo, nous l'appréhendons en tant que totalité, c'est-à-dire aussi bien le Congo-Brazzaville que le Congo-Kinshasa, comme le souligne remarquablement Lanoh⁹⁵⁵, le Zaïre et le Congo ne font qu'un seul pays au plan musical.

VI-1/ Thématique et langage chez les pionniers de la poésie néo-oraliste

Les pionniers se comptent en assez grand nombre, mais, ils n'ont ni le même prestige ni le même poids du point de vue de l'appréciation quantitative de leurs productions. Pour l'ensemble de l'Afrique centrale quelques noms se démarquent. Parmi ces illustres néo-oralistes, l'on compte Franco, Tabou Ley alias le seigneur Rochereau, Prince Nico du Congo Kinshasa, Pierre Akendégué du Gabon, Nahounou Dibgeu dit Amédée Pierre de Côte d'Ivoire, et dans une moindre mesure Anoma Brou Félix, N'douba Simon de Côte d'Ivoire. C'est cette vague d'avant-gardes que rejoindront des disciples comme Da Pia Djédjé dit Ernesto Djédjé, Gnaza Daniel ou Séry Simplicie. Par ailleurs, d'autres jeunes prodiges suffisamment originaux se sont fait un nom en créant un style bien à eux comme l'ivoirien Gnaoré Djimi, initiateur du rythme Polihet.

Du point de vue de la méthode, nous n'accorderons évidemment pas la même attention aux textes de tous ces auteurs néo-oralistes. Comme annoncé, nous nous attarderons légitimement au moins à deux des principales têtes d'affiche : à savoir seigneur Rochereau et Kabashele, d'une part et Amédée Pierre, d'autre part. Nous ne nous interdirons pas cependant de puiser autant que possible dans les textes des disciples. Encore une fois, c'est aux seuls pionniers que nous nous adresserons pour évaluer la dimension thématique et langagière du courant néo-oraliste.

⁹⁵⁵ BEMBA (1984), p. 165.

VI-2/ Les poètes néo-oralistes congolais

Il appert que les poètes néo-oralistes congolais sont les pionniers du néo-oralisme. Ils ont impacté le milieu artistique africain avec leur mélodie. À cet effet, Sylvain Bemba soutient que le reste de l'Afrique a toujours porté un intérêt vif sur cet « exubérant creuset » qu'est Kinshasa et Brazzaville, Francis Bebey de surenchérir en précisant que ce creuset a fourni

*Les plus belles mélodies africaines de variétés de ces dernières années, et quelques belles voix pour les chanter*⁹⁵⁶.

L'impérialisme du « Congo-Zaire » fût contesté quelques années auparavant par les autres musiciens africains, qui s'imposèrent brillamment. Notons que les textes des poètes congolais se caractérisent par une prédominance de notes lyriques du fait de l'épanchement amoureux, avec comme thème central l'amour du poète pour la femme. Reprenant la même idée à propos de la musique zaïroise Charles Didier Gondola écrit :

*Adulée ou flétrie, la femme demeurait une source féconde de l'inspiration des musiciens*⁹⁵⁷

François Luambo, alias Franco montre bien que l'amour-passion a pénétré les sphères de la musique congolaise. Il soutient que l'amour doit sortir des sentiers d'une expression naturelle pour laisser poindre une flamme dévorante :

*Bolingo eleki metele, ce qui est particulièrement bien vu, car il s'agit de l'amour plus long que le mètre.*⁹⁵⁸

Dans cette chanson, l'amoureux est totalement acquis à sa bien-aimée, transi, il la déifie, une relation d'aliénation s'instaure entre ce dernier et sa déesse. Il est prêt à affronter tous les obstacles même s'il risque de perdre sa vie. Les propos sont éloquents :

*Même si on m'injurie
Même si l'on me tue ça n'a
Aucune importance
Entre toi et moi,
C'est l'alliance du doigt
Ata ba fingi se ngai
Ata babomi se ngai likambo
Te o
ya ngai na yo pete na*

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁵⁷ GONDOLA (1997), p. 63.

⁹⁵⁸ BEMBA (1984), p. 84.

*mosapi*⁹⁵⁹

Le même Franco et Yolou reprennent encore, cette fois-ci dans un duo cette dimension pure passion de l'amour :

*Garde-moi, garde-moi l'amour
La mort m'est proche
Mon cœur cherche un endroit
J'ai peur de te dire que tu es trop jolie
J'ai peur de te montrer mon amour*⁹⁶⁰

Ici encore l'amour transperce les couches de la mort pour rentrer dans une dimension métaphysique. Face à la mort, les êtres humains sont tenaillés par questions existentielles, certains d'entre eux cèdent leur cœur à une divinité et d'autres à de l'animisme ou à l'athéisme. Face à cette angoisse existentielle, le poète Franco trouve paradoxalement son réconfort dans l'amour de la bien-aimée qu'il qualifie de « trop jolie ». L'amour est ici plus fort que la mort. La présence des nominaux « amour » et « mort » forment un couple indestructible, puisque l'amour se prolonge jusque dans l'éternité de la mort.

L'importance qu'occupe la femme dans ces poèmes ne peut nous empêcher d'établir un lien étroit entre les écrits des poètes néo-oralistes congolais et ceux d'Aragon, qui, lui, encense les vertus de la femme et la hisse au rang de divinité. Ainsi dans le poème « Elsa », Aragon situe la femme et la France au même niveau, au point de confondre la destinée de la France à celle de la femme. L'apothéose de la description du poète français rappelle cette autre description de Félicité

*Mes pensées avec (ou envers) toi
Mon sang n'a fait qu'un tour
Si tu me regardes, chérie
Je me sens tout bête.
Félicité, dite Fifi, cœur de paradis
Ton visage est celui d'un ange gardien*⁹⁶¹

Nous constatons que l'épanchement amoureux imprègne pleinement la poésie congolaise. Kabasele procède à un lyrisme d'emprunt en chantant l'amour d'un de ses amis, un procédé artistique très exceptionnel et créatif. Dans *L'avocat des femmes* de Mienandi Michou,

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 107.

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 145.

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 116.

l'emploi du « nous » évoque l'union entre le poète et toutes les femmes du Congo, un « nous » d'engagement qui exprime la position de l'auteur en faveur de la femme. Il milite et se fait leur porte-voix.

*Moi, avocat des femmes
On nous honnit et on nous
honore
Parce que le malheur s'attache
à nous
Parce que nous portons la
croix
Vous les hommes
sachez qu'ici bas
Un monde sans femmes
serait immobile
voué à ne plus se reproduire
[...]
Laissez-moi le proclamer en me frappant la poitrine
Moi Djika
L'avocat des femmes⁹⁶²*

Le poète Édouard Ganga Edo se singularise en ce que l'emploi du nous-personne du pluriel ne s'inscrit pas dans un rapport de solidarité, alors que par l'emploi du « je » avec ses semblables, il insiste sur une relation de commuabilité qui s'établit entre lui et toutes les femmes du Congo dont il épouse la cause. D'ailleurs, il s'autoproclame femme et crie de toutes ses forces et avec indignation :

*Botika ngai nabala oyo
Motema aligni
A ta voyou maman gai na
Lingi se ye
Laissez-moi épouser celui que
Mon cœur aime
Même si c'est un voyou
C'est lui que j'aime⁹⁶³*

On voit ici qu'avec Édouard Ganga Edo la première personne du singulier « moi » se substitue à la première personne du pluriel « nous » et le « nous » recouvre, dans son œuvre, le sens de collaboration de tous pour une cause féministe. En se métamorphosant en femme, il se laisse aller à un lyrisme amoureux et reste solidaire des femmes dont il défend la cause. Le poète Ganga est tellement imprégné des désirs de la femme, solidaire et soucieux de son bien-

⁹⁶² *Ibid.*, p. 117-118.

⁹⁶³ *Ibid.*, p. 109.

être qu'il se met à place. On pourrait alors arguer qu'il a des tendances homosexuelles pour son hypersensibilité à la cause féminine, or il n'en n'est rien ! Il aime assurément la femme !

La femme, contre toute attente exerce de lourdes violences à l'encontre des hommes laissant ainsi transparaître leur détresse qui s'exprime de plusieurs manières. Écoutons Bemba :

*Alors que la femme est exploitée par l'homme à la campagne, comme l'explique une universitaire congolaise travaillant actuellement dans une organisation internationale, c'est l'homme qui, en ville, par un juste retour des choses, est exploitée par la femme*⁹⁶⁴

Balandier et Aimée Gnali pensent détenir l'explication de cette violence féminine qui s'exerce sur les hommes. Les associations féminines, lieu de rencontre et d'entraide pour ces femmes s'est vite muée en des lieux d'organisation de la prostitution. Ce phénomène nouveau sera poétisé par la chanson et la musique, qui sont ici comme ailleurs des révélateurs de problèmes de la société et devient dès lors le miroir de celle-ci. Les premières « chansons-photos » sont très éloquentes :

*Amies, écoutez
Dieu nous a donné des mères
Des mères qui nous tuent
Intelligemment
À cause de l'argent, le chef*⁹⁶⁵

Pour citer les termes de Balandier, la mercantilisation de l'amour a dénaturé les relations amoureuses. Il en résulte un transfert d'identité qui se décline comme cette loi dialectique de la conversion des contraires. Alors que la femme se masculinise, l'homme, au contraire se féminise. On peut ici séparer l'amour du philtre et ne pas classer ces deux nominaux au même niveau. C'est le support « philtre », fonctionnant comme une passoire qui est remis en cause. Cet agent « philtre » fait apparaître le poète comme un objet de l'amour et non comme un sujet de l'amour, ce qui, par conséquent, pousse le poète à jeter le philtre, refusant cet assujettissement.

*Quel charme m'as-tu jeté ?
Qui tue et tue mon cœur
Je suis devenue comme une femme et
Et toi tu es devenue semblable à un homme
Qu'à cela ne tienne, nous allons voir à présent
Essaie encore à présent
Comme tu en as l'habitude*

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. 69.

*Tu verras que ton philtre d'amour tombera à l'eau*⁹⁶⁶.

Outre la thématique de la femme, les maîtres congolais, par la voix d'un de leurs puissants ténors, Tabou Ley alias seigneur Rochereau, engagent leur poésie dans la thématique des changements sociaux que nous avons découverte sous une forme particulièrement discrète dans son poème « Joséphine ». En effet, en 1960 au Congo comme dans toute l'Afrique noire, les années soixante sont considérées comme les années Lumumba. Ces années marquent aussi l'ère de l'indépendance dans le continent africain, pourtant le premier ministre Congolais est englué dans d'énormes difficultés politiques, lesquelles aboutiront du reste à son assassinat en 1961. Kabaselé produit un texte chanté dont un petit extrait mentionné fait état de son engagement politique :

*Lobi edjalaki e
Moto moindo mawa
Bobeles mosala na fimbo sima
Oloba boyi mabe
Macacu fanda nie*

*Tel était l'état de chose hier
L'homme noir connaissait la misère
les travaux forcés, le fouet
Quoiqu'il dise, sa parole était mal reçue
«Macaque tais-toi ! »*⁹⁶⁷

On ne pouvait voir la poésie néo-oraliste s'engager de manière aussi résolue et radicale. Le poète Kabaselé situe son œuvre dans le registre mémoriel, exhumant ainsi toutes les douleurs subies par la race noire, la mémoire fonctionnant ici comme un antidote à l'oubli. Les nominaux : « misère », « travaux forcés », « fouet » traduisent en effet l'ampleur de la souffrance. Le parallèle établi par le poète entre les méfaits de la colonisation et le combat mené par le premier ministre, Lumumba, constitue un des faits les plus marquants : « *Quoiqu'il dise, sa parole était mal reçue « macaque tais-toi ! »*. Le parti pris voilé de Kabaselé consistant à attaquer de biais la politique belge au Congo ne surprend nullement. N'est-ce pas lui qui, un an auparavant, a produit « Indépendance tcha tcha », une chanson qui fait état du changement social avec beaucoup de ferveur, évoquant même la notion de « victoire ». Écoutons-le encore :

*“Indépendance cha-cha tozuwi ye!/ Oh Kimpwanza cha-cha tubakidi/ Oh Table
Ronde cha-cha ba gagner o!/ Oh Lipanda cha-cha tozuwi ye!”*

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 74-75.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 113.

Traduction du refrain

*“Nous avons obtenu l’indépendance / Nous voici enfin libres/ À la Table Ronde
nous avons gagné / Vive l’indépendance que nous avons gagnée”⁹⁶⁸*

Le changement social que célèbre le poète congolais ne constitue pas un cas isolé dans la mesure où tous les Africains ont vécu sous la coupe drastique des colons occidentaux. Ceux-ci adoptent la politique de la traite négrière. Cette traite négrière a déshumanisé les Africains considérés comme des bêtes de somme. La France et la Grande Bretagne, principales puissances colonisatrices, ont arraché les populations africaines à leur terre, à leur famille et certains d’entre eux ont été « exhibés dans des zoos humains » comme des bêtes de foire. Pour lutter contre leur déshumanisation, les Africains ont mené des luttes ardues en dépit de l’opposition des forces coloniales conquérantes, une époque marquée par la violence. Pourtant, cet activisme africain violent débouchera sur la décolonisation.

L’écrivain doit être de l’avant-garde, miroir fidèle de l’oppression, de la répression, de la douleur de son peuple ; il doit rêver avec lui. Je crois que c’est cela écrire, c’est cela être écrivain...⁹⁶⁹

Les poètes, lanternes et vigies des peuples, exigèrent la libération des peuples noirs à travers un changement politique. L’espoir d’un saut qualitatif veillait en chacun d’eux.

VI-2-1 Autour de quelques procédés d’expression / Une brève analyse des formes langagières

Notre approche méthodologique nous servira de balise pour l’étude et l’analyse des formes dans les œuvres des autres pionniers du courant néo-oraliste comme les Congolais Franco et Tabu Ley. Comme nous l’avons souligné jusqu’alors, nous nous efforçons de montrer s’il existe un rapport entre ces formes et les changements sociaux auxquels les poètes font allusion. Nous avons choisi ici d’occulter l’étude entière des formes dans les textes de nos auteurs, toutefois, nous, nous préférons opérer quelques intrusions dans ces poèmes, afin de mettre uniquement en lumière la pertinence de telle ou telle constante de la fonction poétique ou le lien de telle autre constante en rapport avec les changements sociaux.

⁹⁶⁸ MABANCKOU (2010). *Voir également* Ndaywel è Nziem (2006), p. 136.

⁹⁶⁹ CÉVAËR (1998), p. 22.

VI-2-2- À propos des figures de sens

Moto moïndo mawa
Bobele mosala na fimbo sima

L'homme noir connaissait la misère
*les travaux forcés, le fouet*⁹⁷⁰

Dans ce distique, nous retrouvons une image métaphorique par l'emploi du verbe « connaître ». Ce verbe désigne selon le Robert le fait d'avoir présent à l'esprit un objet réel ou vrai, être capable de former l'idée⁹⁷¹. Or, dans notre contexte, il en est autrement, le verbe « connaître » désignant le fait d'avoir expérimenté et éprouvé une situation. L'homme noir a connu la misère, le fouet, les travaux forcés. Il s'agit bien de l'expérience directe de la misère, une misère tellement grande qu'elle est non seulement du domaine du connaissable, mais aussi et surtout du domaine de l'expérimentable, du vécu et du ressenti. L'évocation du fouet rappelant la traite négrière et la souffrance inouïe des peuples noirs qui en a résultée, agrège une douleur historique dont les travaux forcés matérialisent l'esclavage. Il convient de rappeler que le verbal « connaître » n'est pas employé dans sa traditionnelle isotopie du savoir, mais désigne plutôt ici une expérience directe des faits et situations énoncés plus haut.

Dans ce vers, c'est l'expression soulignée qui porte l'image « macaque tais-toi »

Oloba boyi mabe
Macacu fanda nie

Quoiqu'il dise, sa parole était mal reçue
*« Macaque tais-toi! »*⁹⁷²

Nous avons affaire à une métaphore *in absentia*, qui repose sur le nominal « macaque ». En effet, le poète en utilisant ce vocable n'a de cesse de raviver les souvenirs coloniaux. Or l'emploi du terme « macaque » défini selon le Robert comme un singe d'Asie, un primate sociable à corps trapu recouvre une acception péjorative. En identifiant le macaque à l'homme noir, l'auteur emploie le procédé de l'animalisation. Il le réduit volontairement au rang d'un animal, même si le macaque a été reconnu scientifiquement comme l'animal dont l'espèce humaine est issue. L'auteur classe l'homme noir au rang de sous-hommes, assimilé à un primate. Cette métaphore, à elle seule, justifie le combat des Noirs, une lutte que nous résumons succinctement au renversement du rapport de force favorable aux uns, les

⁹⁷⁰ BEMBA (1984), p. 113.

⁹⁷¹ Le Robert, dictionnaire de langue française.

⁹⁷² KEABAMBA, SALMON (1992), p. 281.

Occidentaux et défavorables aux autres, les Africains. D'ailleurs Kabashélé, à travers quelques vers que nous citons ici, fait état de la victoire africaine désormais acquise.

*Nous avons obtenu l'indépendance /
Nous voici enfin libres /
À la Table Ronde nous avons gagné /
Vive l'indépendance que nous avons gagnée”⁹⁷³
“Indépendance cha-cha tozuwi ye !
/ Oh Kimpwanza cha-cha tubakidi /
Oh Table Ronde cha-cha ba gagner o!/
Oh Lipanda cha-cha tozuwi ye !”⁹⁷⁴*

Si la métaphore est pratiquement présente dans ces vers que nous avons analysés, il semble que ce texte de Kabashélé revêt une forme différente. Nous notons l'absence de figures de sens dans ce refrain mais, mieux, il se caractérise par une prédominance de la fonction émotive. La première personne du pluriel « nous » est présente dans chaque vers de ce refrain et va de paire aussi bien avec les verbes d'acquisition tels que « obtenu » et « gagner » que l'adjectif du changement d'état « libre ». Si la fonction émotive sature ce texte, c'est justement pour exprimer la cause collective défendue et le combat assumé ensemble. L'interjection « vive » vient renforcer l'atmosphère qui déborde d'effusion et rejette toute idée qui oppose un frein à la grande acquisition, à savoir l'obtention de l'indépendance.

Nous ne saurons clore ce chapitre sur les poètes néo-oralistes congolais sans établir un constat. En effet, la plupart des poètes néo-oralistes congolais ont pour tradition de mêler le lingala au français dans leurs productions. Ainsi, les textes de référence sont-ils traversés par des vocables « indépendance », « table ronde », « voyou » qui appartiennent à la langue française. Nous précisons tout d'abord que l'esprit impérialiste du roi Léopold II a conduit les Belges aux portes du Congo et la colonisation a été mise en place aussi par l'entremise de cet État. Naturellement, les Congolais sont devenus des locuteurs du français qui n'est pas leur langue première, ni leur langue seconde. Or, progressivement la langue française s'impose comme la langue de l'administration et celle du colonisateur. Ainsi la langue de Molière se superpose aux langues préexistantes. La présence d'unités linguistiques françaises dans les chansons congolaises pourrait être liée au rapport de force entre colonisateurs et colonisés comme certains l'ont cru. Si le cadre historique du rapport de force n'est pas négligeable,

⁹⁷³ MABANCKOU (2010), voir article intitulé « Indépendance tchacha ». Voir également NDAYWEL à NZIEM (2006), p. 136.

⁹⁷⁴ Ibid.

nous soutenons néanmoins que cette explication reste insuffisante, insistant à tort sur les arguments périphériques. Nous notons tout d'abord que ces compositeurs congolais sont des artistes et, comme tels, sont attirés par le rendement artistique des vocables de la langue française. Les unités françaises employées dans leurs chansons répondent à un besoin d'harmonie artistique. Dans ce refrain, les mots « indépendance » et « table ronde » rentrent dans une structure harmonique et s'intègrent parfaitement aux phrases essentiellement chantées en lingala. Et là, nous voyons la performance artistique de ce pidgin, mélange de mots français et congolais. D'ailleurs, si la chanson plaît, c'est parce qu'elle est bien construite esthétiquement et non pas parce qu'elle règle ses comptes à la colonisation.

Cette stratégie artistique du mélange des unités linguistique française et lingala permet également de toucher un public plus vaste que le lingala à lui tout seul ne peut atteindre. À partir de ce refrain « Indépendance tcha tcha », une idée très nette de la thématique centrale se dégage, celle de la célébration des indépendances africaines.

Ensuite, nous pouvons démontrer par ce processus créatif, que les deux langues que sont le lingala et le français peuvent se juxtaposer et cohabiter sans choquer les pensées arrière-gardistes qui ont toujours clamé la supériorité des langues occidentales, une supériorité construite qui oblige les peuples colonisés à adopter ces langues comme langues de communication en Afrique noire.

La capture linguistique des Africains n'est pas vécue de façon unilatérale sur le continent noir. Certains peuples, comme les Ivoiriens, n'ont pas de langues nationales⁹⁷⁵, en revanche, les Sénégalais, les Congolais, les Maliens et bien d'autres ont des langues nationales qui s'ajoutent à l'idiome français. Le recours aux langues nationales a été une solution *ad'hoc* à l'asservissement culturel comme l'a proposé Zadi Zaourou et d'autres critiques africains. Nous soutenons que le problème de la langue est peut-être mal posé. Au fond aujourd'hui, si l'Africain se considère encore asservi, il l'est d'abord par ses pensées et par sa perception identitaire. Ne reste colonisé que celui qui accepte la suprématie de la culture occidentale sur la sienne. Or, un tel positionnement se retrouve même parmi des peuples ne parlant pas français, c'est-à-dire parlant les langues locales. Donc, la langue n'est pas un vecteur absolu

⁹⁷⁵ Les peuples de Côte d'Ivoire n'ont pas une langue nationale qui serait parlée par tous. Ils sont victimes de capture linguistique puisqu'ils n'ont pour communiquer que le français, qui est la langue du colonisateur.

traduisant les pensées de personnes aliénées. Cependant, nous reconnaissons la justesse de la thèse de Zadi Zaourou en l'intégrant surtout dans son contexte. Nous sommes dans les années 70, à peine sorti des griffes du colonisateur, mais surtout baignant dans une atmosphère où l'omniprésence et l'omnipotence du colonisateur est clairement manifeste. Dans une telle logique, soutenir la défense des langues africaines devenait une option nécessaire.

Enfin, il semble que les poètes congolais ont pris la bonne mesure du climat *post-indépendantiste*. Les peuples de la première décennie des indépendances africaines ne parlaient pas correctement le français, mais, en même temps, ils éprouvaient le désir de converser avec leur entourage, développant ainsi des dialectes qui mêlaient les langues africaines à l'idiome français. Les néo-oralistes congolais en combinant francité et langues locales ne sont-ils pas les précurseurs du Nouchi ?

Les formes poétiques des auteurs congolais sont en adéquation avec les changements sociaux qui se sont opérés en Afrique noire subsaharienne, se portant au secours des changements et des bouleversements enregistrés dans les sociétés africaines.

VI-2-2-1 À propos des phénomènes réitératifs

La plupart des poètes néo-oralistes congolais ont créé leurs poèmes en langue lingala comme tous les poètes. Les meilleurs d'entre eux développent efficacement les ressources que leur offre leur langue maternelle, afin de mettre en évidence la dynamique artistique de la poésie, particulièrement sa musicalité. Malheureusement, la traduction de ces œuvres que nous avons écoutées altère des effets musicaux. Le poème « Indépendance tchatcha » est construit à partir d'une exploitation de rimes plates et de la désinence en « o », en « a » et de la réitération du verset « *Indépendance cha-cha tozuwi ye !/(...) !/ Oh Lipanda cha-cha tozuwi ye !* ». Nous notons également le retour cyclique du lexème « tozuwi ». Tous ces procédés, ses effets musicaux, les harmoniques, les performances et les rythmiques sont occultés dans la version française excepté les parallélismes sémantiques.

Seul un musicologue peut mettre en lumière l'impressionnante performance des poètes néo-oralistes dans ce poème et démontrer avec quel talent ils mettent en œuvre les sonorités originales de cette langue Lingala, une langue qui a fourni de très grands chanteurs à la musique congolaise. Comme nous l'avons souligné plus haut, la prolifération du lyrisme amoureux chez les précurseurs de la poésie néo-oraliste n'a en rien édulcoré, la claire conscience de leur combat politique. D'ailleurs, ils ne pouvaient se dérober à cette noble

mission. Dans leur large variété, ces poètes néo-oralistes congolais restent « des prophètes (déchus ou non) » dans leur propre pays. Mais comme la plupart des poètes et écrivains dont le pouvoir des paroles est méconnu par leurs concitoyens. Ne sont-ils pas considérés comme des amuseurs, des auteurs qui se résument à leur portée ludique. Positionnement contredit par Thalès, philosophe anatolien de l'Antiquité. Écoutons le philosophe :

*Les faiseurs de chansons sont plus forts que les faiseurs de lois*⁹⁷⁶.

Nous restons conscients du pouvoir purgatoire des artistes, évinçant la douleur et la souffrance des peuples par leurs écrits mais par également par leur combat. Cette idée est reprise par Bemba les artistes savent bercer les détresses et extirper les peines humaines. En va-t-il de même chez les poètes néo-oralistes ivoiriens qui auraient pu et dû être les disciples de ces maîtres congolais ? Rien n'est moins sûr. Qu'est-ce qui rapproche Amédée Pierre de ces artistes ? Qu'est-ce qui le différencie d'eux ?

VI-2-3- Les poètes néo-oralistes ivoiriens: L'épigone Amédée Pierre

VI-2-3-1-2- Thématique chez Amedée Pierre

Le dopé est un genre poétique du pays bété dont le maître est Nahounou Digbeu dit Amédée Pierre. Ce poète, un auteur véritablement accompli fait partie des "poètes néo-oralistes" tels Franco, Daouda, Pierre Akendegué, etc. Ce sont des créateurs-maîtres de l'oralité qui, à la différence des maîtres de la tradition (joueurs de M'vett, de la Kora ou de Tohouli de l'ouest éburnéen...), se servent

*D'instruments de musique moderne comme support de leur parole artistique.*⁹⁷⁷

Amédée a joui d'une influence remarquable en Afrique, il appert de faire découvrir son œuvre au public universitaire et également à toute l'Afrique noire. Nous appuierons sur les travaux de Bernard Zadi Zaourou qui en a effectué une traduction du bété-sa langue maternelle à l'idiome français. Écoutons Bernard Zadi à propos de la biographie du poète Amédée :

⁹⁷⁶ « Les faiseurs de chansons sont plus forts que tous les faiseurs de lois, les assoiffés de pouvoir, d'honneur et de domination ». En effet, plusieurs raisons liées à la sociologie, à l'histoire, à la culture et surtout à l'anthropologie expliquent cette posture du philosophe Thalès de Milet.

⁹⁷⁷ Zadi, Guédé, *Les mélodies éternelles*, Manuscrit inédit.

Le poète Amédée est né Pata-Idié en pays kroumen où son père exerçait en tant qu'agent des douanes, ce qui lui permettra de parcourir plusieurs villes de Côte d'Ivoire. Partout, il sera poursuivi par "l'ombre" de certains de ses aïeux tels Digbeu Kpeukpa Tapè, Djézié Kanon et autres Dogbo Blézéré qui lui insufflèrent les enharmoniques de l'art oral.⁹⁷⁸

L'enracinement esthétique de la poésie d'Amédée rend compte de sa maîtrise de la culture du terroir. Mais comme tout artiste universaliste, il s'ouvre au monde extérieur en laissant des bribes de régionalistes dans ses compositions. Ces deux facettes hissent Amédée Pierre au rang d'artiste éclectique et engagé dans les luttes de son temps. À ce propos, écoutons Bernard Zadi :

L'artiste est très engagé, si bien qu'au plus fort de la dictature des partis uniques en Afrique et en Côte d'Ivoire, bien sûr, il a su prendre les risques des hommes de conviction et des grands combattants de la liberté. Le Bien, le Beau, le Vrai, voilà les trois racines qui fondent l'Arbre des valeurs de ce maître auréolé⁹⁷⁹.

Dès 1956, l'artiste ivoirien sort son premier album en dépit de quelques tergiversations. Le succès est somme toute déjà aux portes de l'œuvre naissante (Bougrou Nékpa Msio Msio)⁹⁸⁰. D'ailleurs, le premier titre devient le générique de l'émission "le concert des auditeurs" de la Radio Côte d'Ivoire et les Ivoiriens adoptent définitivement ce dernier qui deviendra le père du Dopè. Pour Zadi, le travail du poète laisse entrapercevoir un mélange de modernité et de traditionnalité.

On perçoit les prémisses d'une approche harmonique qui allie le traditionnel et le moderne. Une écriture aérée sur un champ compositionnel vaste qui débouche sur ce qu'on pourrait appeler " les éléments constitutifs" de la musique moderne ivoirienne, utilisant dans sa démarche et de manière récurrente, des accords basés sur la tonique, la quinte, la quarte avec pour appui la quinte (1-5-4-5). Tout ceci, dans un mouvement rotatif à résonance percussionniste. Ce procédé est de mise dans l'écriture musicale de la plupart des artistes musiciens du centre-ouest de la Côte d'Ivoire, région d'origine d'Amédée Pierre⁹⁸¹.

Mis à part cela, Nahounou Digbeu Amédée Pierre demeure attaché à la tradition Bété, une tradition où les plus grands artistes mettent en exergue un dialogue permanent entre tous les étants de l'univers. On découvre, dans l'écriture musicale de l'artiste, que les génies de son lignage lui ont transmis le don du chant, hissant le Nahounou Digbeu Amédée Pierre au titre d'« ÔLHEYÊ », le créateur, le pionnier de l'art moderne en Côte d'Ivoire. Son parcours musical sur le plan de la forme et du contenu, nous offre l'occasion de méditer sur ce statut

⁹⁷⁸ Zadi, Guédé, *Les mélodies éternelles*, Manuscrit inédit.

⁹⁷⁹ *Ibid.*

⁹⁸⁰ Ce sont les titres de chansons phares de l'artiste Amédée.

⁹⁸¹ ZADI et GUEDE, *Les mélodies éternelles*, Manuscrit inédit.

qui l'honore et qu'il a assumé depuis plusieurs décennies et jusqu'à la parfaite maîtrise de son art. En lisant cette œuvre traduite en poèmes, chacun aura l'opportunité de mesurer la portée de ce que l'artiste déclare dans l'une de ses compositions, intitulée *DOPE* :

*Qui donc ne connaît la voix de Yohoueu Digbeu ? Semblable au Dopé, seule la voix fluée de la bouche de Yohoueu Digbeu. Dopé Dopé Dopé*⁹⁸².

Amédée Pierre a joui de l'influence des poètes néo-oralistes Congolais, ce qu'il revendique d'ailleurs avec fierté. Ces textes, transcrits par Bernard Zadi Zaourou et remaniés lors d'une interview que nous a accordée l'universitaire ivoirien au cours de l'hiver 2011, seront analysés pour déceler la perception des changements sociaux chez le poète Nahounou Digbeu dit Amédée Pierre, sans perdre de vue la question du langage. Commençons notre analyse par le texte « *Joséphine*⁹⁸³ ».

Notons que la thématique de la mort s'affirme comme un concept important chez la plupart des poètes bétés. Amédée Pierre est avant tout un poète élégiaque comme Gbazza Madou Dibéro ou son lointain cousin Justin Stanislas. Le poème « *Joséphine* » va au delà de la thématique mortuaire. Il évoque d'importants changements sociaux qui se produisirent en Côte d'Ivoire au début des années soixante et que l'on regroupe sous l'appellation : « *L'affaire des complots de 1963-1964*⁹⁸⁴ ». Ces complots ont débouché sur l'arrestation de nombreux Ivoiriens. Chaque région du pays, chaque famille du territoire a eu au moins un proche qui a séjourné dans la fameuse prison d'Assabou basée à Yamoussoukro⁹⁸⁵. Deux observations nous confirment cette vérité :

- la première est la réaction des pouvoirs publics à la diffusion de ce poème.
- la seconde est la nature même des formes poétiques mises en œuvre dans ce texte.

VI-2-3-1-2-LE CONTEXTE DE L'OEUVRE

Selon nos informations (sauf erreur de la part de nos sources)⁹⁸⁶, Amédée publie ce texte au cours des années 1963/1964, à l'époque du rayonnement « du temple du Dopé », lieu public

⁹⁸² Ibid., s. p.

⁹⁸³ Une célèbre chanson d'Amédée Pierre située dans l'Annexe, p. 157.

⁹⁸⁴ AMONDI (2005), p. 215.

⁹⁸⁵ Le Pr Samba Diarra et le Pr Zadi Zaourou ont séjourné dans la prison d'Assabou.

⁹⁸⁶ Entretien du 9 décembre 2011 avec le Pr Zadi Zaourou, ami et promotionnaire du poète Amédée Pierre.

où Amédée et son orchestre « Ivoirio star » se produisaient tous les samedis en Abidjan. Ici, la période revêt toute son importance, époque de la présidence de Félix Houphouët Boigny, un moment où la fameuse affaire des complots éclate. Au lieu de jouir pleinement des effets découlant de l'obtention de l'indépendance, des Ivoiriens sont traqués. Le premier régime de ce pays sombre progressivement dans un état policier. Lorsque Amédée chante pour la première fois « *Joséphine* » au Dopé, l'immense auditoire présent décode aussitôt son message. Pour le peuple, chaque verset de ce poème renvoie globalement à tous les détenus de la prison politique d'Assabou (une prison située à Yamoussoukro, ville natale d'Houphouët-Boigny) et aux parents de ces prisonniers, mettant ainsi en évidence tout le poids de l'arbitraire. Les détenus de Yamoussoukro ne jouissent d'aucun droit de visite et sont interdits de toute correspondance épistolaire. Ils n'ont pas non plus le droit de lire, ni d'écouter la radio. Ils sont séquestrés dans des cachots (cellules) dans l'enceinte des hautes murailles de l'octogone. Certains d'entre eux sont astreints à se retrouver dans l'espace ouvert de la cour seulement une fois par semaine pour se rendre au réfectoire qui, précisément ouvrait sur cette cour. On perçoit dès lors que le système policier s'emploie à les bannir de la société ivoirienne afin de leur ôter toute conscience et de briser ainsi définitivement leur résistance. Des versets sont réitérés dans le poème et sont constamment repris par le chœur, à savoir :

*Nous entendons ... oui oh oui
Nous ne saurions nous y rendre*⁹⁸⁷.

On le voit, le thème de la séquestration traverse ce distique, évoquant ainsi la réalité qui frappe ces Ivoiriens, le poème liant ceux-ci à l'univers carcéral sis à Yamoussoukro. Blé Joséphine symbolise certes la figure de l'épouse du détenu, mais aussi tout proche parent ou ami intime d'un détenu.

Lorsque le poète dit, par la bouche de Joséphine que « *La guerre s'est emparée de son mari* » (verset 9), eh bien, il proclame deux réalités clairement intelligibles dans le contexte de l'œuvre. D'abord, les Ivoiriens en ce début des années soixante ont une certaine opinion de la prison d'état de Yamoussoukro. Elle est décrite comme une prison politique, l'équivalent de ce que les langues locales désignent « *la prison de dessous la terre* » par Gloudié en langue Bété et Dida. Cette appellation renferme une connotation culturelle pertinente.

⁹⁸⁷ Voir Annexe, p. 167.

La seconde réalité fait état, hormis l’Afrique blanche, d’une guerre étrange qui sévit de tout temps et une guerre totalement inexplicable que livrent les morts aux vivants. Le poète et son auditoire mettent un signe d’égalité entre cette guerre et la guerre politique qu’Houphouët Boigny mène face à ses opposants réels ou imaginaires. Il s’agit donc là aussi d’une connotation culturelle.

Tout naturellement, *les deuils éternels* de Blé Joséphine renvoient aux deuils de longue durée dans lesquelles les machinations d’Houphouët ont plongé la presque totalité des Ivoiriens. À tout cela, s’ajoute le fait que les autorités ivoiriennes – sur la base de ce parallélisme de fait que le peuple a établi entre le deuil de Blé Joséphine et le deuil de tous les proches des détenus de Yamoussoukro, – ont convoqué Amédée Pierre à la direction de la sûreté nationale. Le pouvoir en place reproche à l’artiste de s’être rendu coupable de menées subversives par la diffusion de cette œuvre. Évidemment, cette erreur politique consacra officiellement le contenu sémantique de ce poème et rangea définitivement son auteur parmi les clandestins qui luttent dans le plus grand secret pour l’instauration d’un ordre politique nouveau en Côte d’Ivoire. Ces éléments nous permettent d’inférer que l’œuvre « *Joséphine* » s’inscrit au rang de poème politique, une prise de position qui montre qu’Amédée Pierre se prononce et milite en faveur de profonds changements sociaux en Côte d’Ivoire. Du reste, le maître n’en était pas à son premier coup de griffe au régime d’Houphouët, durant sa vie d’artiste, il a réitéré des attaques frontales contre le régime d’Houphouët. Ainsi le poème « *Dacoury aux oreilles dures* » qui trouve son prolongement dans « *La panthère dit : ô ma peau* » annonce sans la moindre ambiguïté et pour le futur une guerre tribale en Côte d’Ivoire, une déclaration prémonitoire. Cette guerre qui a eu lieu récemment dans la nation illustre, à quelques détails près, la vision apocalyptique du poète. Les profonds bouleversements sociaux qui adviennent en ce moment ne sont rien moins que la conséquence de la guerre qu’il a jadis prophétisée. Les deux poèmes intitulés « *Dacoury aux oreilles dures* » et « *la panthère dit : ô ma peau* » projettent en avant scène l’ethnie bété et tous ses cousins de l’Ouest de la côte d’ivoire (Wè, Dida, Godjié, et autres néos⁹⁸⁸) que le poète considère comme injustement brisés par le régime d’Houphouët Boigny et par les ethnies parentes ou proches d’Houphouët (Baoulé, Agni, Abouré et autres⁹⁸⁹). Dans « *Dacoury aux oreilles dures* », il explique clairement que les siens ont farouchement lutté et consacré de lourds sacrifices pour

⁹⁸⁸ Les Wè, Dida, Godjié, et néo composent le groupe Krou.

⁹⁸⁹ Le Baoulé, l’Agni et l’Abouré composent le groupe ethnique Akan

que surviennent les temps nouveaux, ce que l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma a appelé *Les soleils des indépendances*⁹⁹⁰. Amédée s'érige également contre le fait que ces peuples soient considérés comme des trouble-fêtes à l'heure du partage du gâteau. Et le poète de prophétiser encore une fois :

*Les fusils de nos compatriotes
Oh les fusils tonneront*⁹⁹¹

Comment ne pas considérer Amédée comme un poète visionnaire lorsque la Côte d'Ivoire vient de connaître de 2002 à 2011 de graves affrontements politico-militaires n'ayant pour fondement que des haines et des préjugés tribaux ? Notre assertion trouve sa parfaite justification dans « *La panthère dit : ô ma peau* ». Un détail cependant qui, s'il n'est pas mentionné, rendrait bancal notre analyse de la thématique de Pierre Amédée et surtout celle qui a trait aux préjugés ethniques. Lors d'une de ses tournées artistiques dans le Nord de la Côte d'Ivoire, le poète et ses musiciens ont été très mal accueillis dans la ville de Séguéla. D'ailleurs, un certain Abou s'acharne particulièrement contre eux et obtient que leur soit refusé purement et simplement la salle de spectacle bien qu'ils eussent les moyens de la louer comme l'exigeaient les règlements de cet établissement. À la tête d'une véritable escouade de saboteurs, Abou les empêche de dormir dans la ville et les éconduit sans autre forme de procès. De retour dans la capitale ivoirienne où il réside, Amédée crée la chanson que voici et, la diffusant, livre en pâture à son immense public abidjanais non seulement Abou le saboteur, mais aussi tous les Dioulas originaires de Séguéla sur lesquels ils jettent l'anathème. Lisons ce poème Abou de Séguéla :

*Or donc, les Dioulas de Séguéla ne sont pas des hommes
Abou de Séguéla
Or donc, les Dioulas de Séguéla ne sont pas des hommes
Abou de Séguéla
Ô ! Abou de Séguéla
Ö ! Abou de Séguéla
Comme il nous a vraiment dégouté Abou de Séguéla
Il a dit Abou de Séguéla*

⁹⁹⁰ *Les soleils des indépendances*, titre d'une œuvre d'Ahmadou Kourouma publiée en 1968 par les Presses de l'université de Montréal. Dans ce roman, l'auteur porte un regard critique sur les gouvernants de l'après décolonisation.

⁹⁹¹ Voir Annexe, p. 168.

*Il a dit Abou de Séguéla que nous ne mettions pas les pieds chez ses parents⁹⁹²
Il a dit Abou de Séguéla que plus jamais nous ne mettions les pieds chez ses parents
Il a dit Abou de Séguéla que nous ne mangions pas chez ses parents.
Il a dit Abou de Séguéla que nous ne chantions pas dans la ville de ses parents.
Ö ! Abou de Séguéla
Ö ! Abou de Séguéla
Comme il nous a vraiment dégouté Abou de Séguéla*

Il est intéressant de mettre ce texte en regard avec « *la panthère dit ô ma peau* », poème dans lequel l'auteur dénonce les préjugés ethniques et tribaux dont sont victimes les Bété, un groupe ethnique dont est issu Amédée Pierre. Seulement, voilà, dans « *Abou de Séguéla* », il se surprend à faire preuve de ce même tribalisme et préjugé ethnique puisqu'il n'hésite pas un seul instant à identifier, par généralisation abusive et idéologique Abou de Séguéla – le saboteur de son spectacle – et tous les Dioulas originaires de Séguéla :

*Or donc
Les dioulas de Séguéla ne sont pas des hommes*

Ici, le lexème « homme » prend la valeur d'un être humain sociable, doté de nombreuses vertus : généreux, courtois, serviable, etc. Or, prétend le poète, les Dioula de Séguéla ne sont rien de tout cela ; s'ils ne sont donc pas des hommes au sens où nous venons de l'entendre, que pourraient-ils être sinon des brutes épaisses aux comportements primitifs. Bref, un peuple inhumain. Cette généralisation hâtive constitue une erreur et un point d'ombre dans l'œuvre du poète ivoirien. Au delà de la thématique du tribalisme et du combat politique, chez Amédée Pierre, l'amour reste présent dans son œuvre, mais il n'apparaît pas sous la forme d'un lyrisme débridé commun à de nombreux poètes du monde, pour lesquels, comme disait Senghor, ils n'ont que faiblesse. Ainsi, dans *Ethiopiennes*, le poète sénégalais justifie la mort de Nolivé-la fiancée de Chaka-en ce qu'elle a représenté un obstacle à sa mission, une entrave à la mission du héros, d'où son exécution. Et le poète de s'exclamer :

*Je ne l'aurai pas tuée si moins aimée.
Il fallait échapper au doute
A l'ivresse du lait de sa bouche,
au tam-tam lancinant de la nuit de mon sang⁹⁹³*

⁹⁹² La Côte d'Ivoire est divisée en ethnies, Abou, avec l'esprit tribal qui le caractérise et faisant fi de toute idée de nation, croit que les habitants de Séguéla sont ses parents à lui tout seul.

⁹⁹³ SENGHOR (1984), p. 121.

Nolivé « représente la faiblesse par l'amour qui l'unit au héros ». Et Chaka, de soutenir à nouveau : le plus grand mal, c'est la faiblesse des entrailles⁹⁹⁴. À ce propos Valen Guédé, musicologue et musicien ivoirien écrit ceci :

Quand Amédée évoque la femme, c'est pour faire référence à sa mère, morte très jeune. En dehors de cela, il a chanté « Joséphine », une femme abstraite. Celle qui pleure éternellement le deuil de son mari bien aimé. A cette femme, il demande de sécher ses larmes car, lui promet-il, tout sera mis en œuvre pour tisser les mailles de son cœur. Là, il ne s'agit pas d'une femme pour qui il a de l'amour⁹⁹⁵.

On pourrait, toute réserve gardée, mettre en regard le poète ivoirien avec l'avocat congolais des femmes. En effet, Amédée Pierre ne s'autoproclame pas femme, ne s'abandonne à aucune métamorphose non plus, néanmoins il défend de façon ferme, avec talent et conviction, la cause de la femme ivoirienne. Nous en avons l'illustration dans le poème « Gakou » où il répercute les cris de douleurs et les paroles de souffrance d'une jeune fille, Gakou, qui ne veut point épouser un vieillard. Gakou se rend compte malheureusement que le jeune homme est impécunieux alors que le vieil homme est riche. Dans les poèmes « Joséphine » et « Owro Dowre », le poète console l'âme désemparée des dames dont la mort cause de nombreuses douleurs aux êtres chers. Dans son poème « Yibomessa » le poète constate l'extrême beauté de Julienne Yibomessa auprès de laquelle tous les mâles courent, selon sa propre expression. Amédée soutient la femme sans la moindre ambiguïté, mais, nulle part, nous le découvrons dans cet état de morosité que Vladimir Lénine dénonce chez les poètes petits bourgeois en parlant de « pleurnicheries débilantes ». Il défend certainement la cause des femmes, mais à tout moment, il les décrit en recourant au registre d'opposition dualiste, l'intérieur et le dehors. Il apporte ainsi de puissants appuis à sa parole magique et du même coup à celui des multitudes qui le vénèrent comme un demi-dieu.

VI-2-3-1-3- Une idée du langage chez Amédée Pierre

Précisons avant tout notre approche méthodologique. Elle nous servira de balise pour réaliser l'étude des formes dans l'œuvre d'Amédée Pierre, mais aussi pour l'analyse des autres pionniers du courant néo-oraliste : les Congolais Franco et Tabu Ley. Nous commencerons par un bref rappel des constantes de la fonction poétique du langage selon

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁹⁹⁵ Interview publiée le 13 janvier 2012 dans le journal « Notre Voie » à Abidjan.

Roman Jakobson singulièrement. Nous nous emploierons à repérer, à justifier, à illustrer telle ou telle de ses constances dans et par les textes de ces auteurs. Bien sûr, comme nous l'avons réalisé jusqu'alors, nous nous efforcerons de montrer, s'il y a lieu, le lien entre ces formes et les changements sociaux auxquels le poète fait allusion. Comme dans cette étude, notre vocation ne consiste pas à nous consacrer totalement à l'étude des formes dans les textes de nos auteurs. L'on comprendra donc que nous nous en tenions à quelques intrusions dans certains poèmes afin de mettre en lumière la pertinence de telle ou telle constante de la fonction poétique ou le lien de telle autre constante avec les changements sociaux.

VI-2-3-1-3-1- À propos des phénomènes réitératifs

Amédée crée ses poèmes en langue bété, comme tous les poètes issus de son terroir. En tout cas, comme les meilleurs d'entre eux. Il développe le plus efficacement possible les ressources que lui offre sa langue maternelle pour mettre en évidence la dynamique artistique de la poésie et notamment sa musicalité. Malheureusement, la traduction de cette œuvre que nous avons écoutée, sacrifie tous les effets musicaux dans la mesure où ceux-ci ne sont fondés que sur les sonorités des mots et sur la distribution de celles-ci d'un verset à l'autre, d'une séquence à l'autre. Par exemple, le poème Joséphine qui est construit à partir d'une exploitation de rimes riches et de désinences en « o », également à partir de la réitération d'un verset comme « nous entendons mais nous ne pouvions nous y rendre » ou encore le retour cyclique du lexème « pitié » affadit tous ces effets musicaux, qu'il s'agisse des harmoniques, que des performances rythmiques pour ne préserver, dans la version française, que les parallélismes sémantiques. Seul un musicologue pourrait mettre en lumière la performance d'Amédée Pierre dans ce poème en démontrant la qualité avec laquelle il met en œuvre les sonorités originales de la langue bété qui a fourni de très grands chanteurs à la musique ivoirienne. Ce terrain nous étant donc interdit, abordons celui qui demeure encore exploitable malgré la traduction : le domaine des figures de sens issues des modes de pensée par analogie ou par contigüité, mais aussi celui des allusions culturelles comme par exemple l'évocation constante du « souterrain pays des trépassés ou de l'armée de ces mêmes trépassés, (les Gbabouo)⁹⁹⁶ qui livrent une guerre constante aux vivants⁹⁹⁷ ». C'est aussi et surtout ici le lieu

⁹⁹⁶ Dans la mythologie des Bété, les morts sont appelés les gbogbous. Selon cette légende, les morts font la guerre aux vivants.

de souligner que la traduction épargne les allusions mythologiques qui, elles, traversent pourtant l'œuvre. Nous allons maintenant évoquer ces éléments pour renforcer notre étude des formes.

VI-2-3-1-3-2- Les images chez Amédée Pierre

Comme nous l'avons affirmé, les phénomènes réitératifs ne sont pas pertinents du point de vue philosophique à cause de la différence des registres au plan de la langue. Il est de nombreuses et importantes images que le changement de registre au plan de la langue ne détruit pas. Elles sont très largement significatives du point de vue philosophique et donc esthétique. Ce sont, comme nous l'avons démontré, les tropes issus des rapports d'analogie et de contiguïté qui prennent forme sur l'axe des combinaisons à mesure que le poète explore et développe sa thématique. Quelques tropes issus des rapports d'analogie et de contiguïté chez Amédée Pierre. Les tropes sont constitués essentiellement des comparaisons poétiques, des métaphores, des métonymies et des synecdoques. Commençons par l'analyse de ces vers.

Le souffle l'a étranglée⁹⁹⁸.

On trouve un rapport métaphorique de l'effet qui assimile l'action d'une personne ou d'une chose. En effet, le souffle est la cause de la douleur. Joséphine a tellement pleuré son mari qu'on a l'impression qu'elle est étouffée par la souffrance. D'où le souffle l'a étranglée. Souffle = cause de la douleur. Cette métaphore se retrouve dans la comparaison implicite du souffle à un être animé qui aurait le pouvoir d'agir dans un sens comme dans un autre.

Nous ne saurions nous y rendre⁹⁹⁹

Dans cette deuxième image, nous avons un vide de la dénotation qui désigne en fait ici, le souterrain pays, comme l'enfer chez les grecs. On ne le nomme pas.

Cette allusion culturelle crée un sentiment de mystère, une pesanteur de peur « métaphorique » si bien que le souterrain pays des morts apparaît comme une image déguisée, comme cela se passe dans la plupart des cultures de l'Afrique noire où l'esprit se

⁹⁹⁷ Dans la mythologie des Bété, les morts sont appelés les gbogbous. Selon cette légende, les morts font la guerre aux vivants.

⁹⁹⁸ Voir Annexe, p. 167.

⁹⁹⁹ *Ibid.*

manifeste aux hommes sous la forme d'un masque sacré et purificateur. Le vide de la dénotation, à valeur d'image, donne une force au travail de l'artiste.

– *Renforçons les fibres de son cœur*¹⁰⁰⁰

Le cœur n'est pas dépeint de façon réaliste. Il est présenté comme un objet précieux tissé avec des mailles et des fibres fragiles, si fragiles qu'il suffit qu'il se produise la moindre émotion pour que les mailles se cassent. Le rôle des artistes et des sages du groupe social doit être de veiller constamment à la consolidation du cœur de l'homme. C'est une image analogique (métaphore) identifiant le cœur de Joséphine à un objet fragile.

– *Jamais oreille en deuil n'est absent d'aucun lieu*¹⁰⁰¹

Cette synecdoque montre qu'une personne frappée par un deuil a une oreille attentive à tout commentaire, à tout ce qui se passe autour d'elle.

VI-2-3-1-3-2-1 Images et changements sociaux

Sans aller plus avant, disons que les tropes relevés saturent l'œuvre d'Amédée Pierre. Mais il serait judicieux d'examiner les rapports que le poète établit entre les images de son répertoire et les changements sociaux.

Les images que nous avons sélectionnées sont celles qui ont un lien avec les changements sociaux. Mais un constat flagrant s'établit. Le poète joue sur le mirage des images pour exprimer ses sentiments.

*Et quand même, je l'aurai quémanté s'il se trouvait qu'il ne ressemble point au moins, cela redresserait-il mon cœur ?*¹⁰⁰²

Le cœur est présenté comme un objet d'art, comme s'il était le travail d'un objet de forge. Cela fait penser à l'art poétique de Gauthier où la poésie est semblable à un bijou sculpté. « Lime, ciselle, taille » tout un vocabulaire pétri dans le moule de l'art de la sculpture et de la peinture et de la joaillerie. Dans le premier poème intitulé « Joséphine », le poète Amédée Pierre rassure et reconforte Joséphine en établissant un rapport d'identité entre le mari défunt, Djédjé, et l'image falsifiée de Nahounou Djédjé, son sosie. Il établit un rapport d'analogie

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 167.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 170.

entre le mari réel et son sosie. L'image ne peut en aucun cas s'identifier à la personne réelle, ni la remplacer. Le poète Amédée opère cette rupture parce qu'il s'agit de sa propre fille, Patricia. Pour lui, rien au monde ne saurait remplacer sa fille. Dans le premier cas, il console Joséphine en usant de ruse poétique alors que dans le second cas, il est confronté à un drame personnel et intime. La leçon de ce jeu poétique est que la douleur est toujours une expérience personnelle qu'on ne peut partager même avec ses proches parents ou ses fidèles amis. Ces images en mirage fonctionnent comme un jeu de miroir. Dans *La carpe du chemin*, le poète écrit ceci :

*Nos devanciers jamais ne plaident nos causes
Et nous voilà donc aujourd'hui devenus des carpes
du chemin que l'on jette avec la boue*¹⁰⁰³

Notons que le substantif « devancier » renferme le sens de dirigeants, de leaders, de chefs de lignage, – comme un renvoi aux temps anciens. Comme nous connaissons le contexte de cette œuvre, nous savons que le poète allude aux ministres et aux autres bourgeois de sa région-Ouest de la Côte d'Ivoire-du temps du parti unique. Il nous paraît ici inutile de citer quelques noms. Cette mise en accusation renvoie à la bipolarisation de la société telle que nous l'avons clairement décrite et analysée plus haut : le pôle des possédants, nouveaux riches de la période des indépendances et la classe bourgeoise, et les couches sociales dépayées. Dans ce même poème, Amédée fait clairement allusion à ce deuxième pôle

*Frères,
Je sais moi, que la nuit venue, dans vos cœurs,
Vous pleurez sur notre sort,
Vous auriez tant voulu posséder la fortune
Posséder la fortune de votre cœur
Pour que vous me la donniez pour que je sorte votre nom*¹⁰⁰⁴

Le verbe « sortir » recouvre la valeur du syntagme verbal « faire rayonner ». L'artiste, comme on le voit, se range sans ambiguïté du côté des démunis :

*Nos devanciers ne plaident pas notre cause*¹⁰⁰⁵

L'adjectif possessif de la première personne du pluriel associe le poète à son peuple de gueux qui, dans les pays africains d'aujourd'hui, sont à genoux et tendent la main aux nouveaux

¹⁰⁰³ Voir Annexe, p. 172.

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*

riches dont l'auteur dénonce non seulement l'égoïsme et l'individualisme forcené, mais aussi le mépris. On peut lire en effet :

*Nous voici devenus aujourd'hui véritablement
La carpe du chemin que l'on jette avec la boue
La carpe du chemin que l'on jette avec la boue*¹⁰⁰⁶

Ce pacte conclu avec le peuple, le poète en fait constamment son choix, comme ailleurs les auteurs Césaire, Tchicaya, Zadi, Nokan, Adiaffi, Eno et autres, et cela, chaque fois que les bouleversements sociaux ont creusé le fossé entre le colonisateur et la bourgeoisie nationale, d'une part, et les peuples opprimés et les classes méprisées, d'autre part.

Rappelons simplement, sans y revenir, que les images qui témoignent de la pensée tribaliste et ethniciste sont le signe de très importants changements sociaux caractérisés par l'invasion coloniale, la décomposition de la société africaine classique et l'expansion rapide de l'urbanisme. C'est dans ce contexte que nous avons analysé une métaphore comme celle qui, par analogie, identifie le nom Bétés et la peau mouchetée de la panthère. Le poème « *La panthère dit oh ma peau* » illustre cette réalité.

Sur le même registre, nous avons émis quelques réserves sur la violente contre-attaque du poète dirigé contre Abou de Séguéla dont il a dénoncé le tribalisme et l'ethnicisme. Ce que nous avons évoqué en notant le vide de la dénotation dans « *Joséphine* » (mirage des images) comme un kaléidoscope, un vide qui acquiert une dimension toute particulière mis en rapport avec les complots d'Houphouët Boigny en 1963/1964.

Ce vide de la dénotation traduit ici l'image mystérieuse, presque métaphysique, terrifiante de cette prison lointaine et secrète, espace carcéral où croupissaient parfois jusqu'à la mort les prisonniers politiques accusés d'appartenir au bloc de l'Est et auxquels le peuple (parents, amis) ne pouvait avoir accès. Souvenons-nous ici de ce que nous disions « du souterrain pays des morts » dans lequel a été précipité « Nahounou Djédjé », l'époux bien aimé de Blé Joséphine.

Une autre image très originale est celle qui consacre la charge métaphysique du substantif « guerre » dans l'œuvre d'Amédée Pierre

¹⁰⁰⁶ Voir Annexe, p. 172.

Or donc (...)
Nahounou Djédjé la guerre
S'est emparé de lui¹⁰⁰⁷

La guerre dont il s'agit ici n'est pas la guerre des vivants contre les vivants, c'est la guerre des morts (les Gbagbou) contre les vivants. En effet, ce substantif et toutes les mises en scène qui s'y rattachent dans l'œuvre du poète ont une charge métaphysique et constituent une lucarne ouverte sur la cosmogonie des peuples de l'Ouest de la Côte d'Ivoire. Selon la mythologie, les morts possèdent une armée puissante et livrent aux vivants une guerre implacable, toujours annoncée par le souffle purifiant des trompes et des cors parleurs. Une guerre contre laquelle les vivants ne peuvent se défendre puisque l'ennemi est invisible et son pouvoir se démultiplie avec son statut d'ancêtre. Dans le poème « Owro Dogoré », Amédée dit ceci :

*Ton père Dougbou dit voici que va paraître le jour lumineux et que sonnent les cors
des trépassés »¹⁰⁰⁸*

Nul ne peut évidemment nier le fait qu'avec l'évocation des indépendances, le poète nous décrit un contexte de profonds bouleversements sociaux qui surviennent dans son pays. Ce texte présente une métaphore filée intéressante pour notre analyse. Il s'agit de la métaphore du champ :

*Lorsqu'on a cultivé un champ si vaste, sa moisson appartient-elle à quelques-uns
seulement¹⁰⁰⁹ ?*

Le substantif « champ » recouvre toute la réalité géographique, sociologique, économique, culturelle et politique que représente la Côte d'Ivoire, comme n'importe quel État Africain dans les toutes premières décennies de l'indépendance. Sur cette base, l'identification du pays indépendant au « champ » mûr pour la moisson constitue manifestement une métaphore : la métaphore mère, la métaphore de base. Dans ce contexte, le participe passé du verbe « cultivé » signifie lutter pour consentir à d'énormes sacrifices afin donner sa vie pour l'acquisition de l'indépendance du pays. De même, pour les mêmes raisons, le substantif « moisson » recouvre le sens d'avantage de tous ordres (comme produit des indépendances), poste politique, hautes fonctions dans l'administration et dans l'armée, directeur d'entreprise

¹⁰⁰⁷ Voir Annexe, p. 167.

¹⁰⁰⁸ Chanson dont nous n'avons que ce refrain, repris dans l'interview de Justin Stanislas.

¹⁰⁰⁹ Voir Annexe p. 77.

etc. La métaphore de base est effectivement filée puisqu'elle génère une métaphore seconde qui identifie analogiquement les bienfaits de l'indépendance et la moisson que le paysan tire d'un champ qu'il a largement peiné à cultiver.

Conclusion

La thématique chez Amédée est certes dominée par la mort et par le constant recours à l'espace carcéral, et ce, de manière dérivée comme nous l'avons montré.

Avec l'analyse de « *Joséphine* », nous pouvons affirmer que des phénomènes réitératifs entraînant des parallélismes sémantiques, des allusions historiques et culturelles ont dévoilé un contenu inattendu, qui n'a pu se révéler que par un simple repérage des unités thématiques apparentes.

Encore une fois, les changements sociaux sont au centre de cette poésie néo-oraliste même s'ils sont masqués par des formes qui ne demandent qu'à être décryptées. Il est intéressant de noter qu'avec « *Joséphine* », l'essentiel du peuple ivoirien a prouvé qu'il n'avait besoin d'aucun maître d'initiation étranger à lui-même pour percevoir l'essence du poème et prendre conscience de toute sa dimension sémantique. C'est cela aussi cette complicité entre le poète de l'oralité et son public ainsi que la force des grandes traditions africaines dont les traditions orales ne sont qu'un aspect.

Dans tous les poèmes où se manifestent implicitement ou explicitement les préjugés ethniques et tribaux (tribalisme/ ethnicisme) il convient de rechercher la cause de ce fléau idéologique dans les changements sociaux et retenir en particulier ceci :

Avant la colonisation (dans l'Afrique classique/ éternelle), les ethnies occupaient certes l'ensemble du territoire national ivoirien actuel, mais elles se caractérisaient par leur cloisonnement (dans les savanes, dans les forêts primaires, le long des lagunes ou sur les côtes de l'océan atlantique) et n'avaient presque ou pas de relation entre elles. Ainsi, les Bétés par exemple, avaient des relations vagues avec leurs voisins Gouro, quant aux Dida et Guébié, ils se fréquentaient, de même que les Mahou de Touba et les Yacouba et les Toura de Man. Ce cloisonnement des groupes ethniques est imputable à l'inexistence d'un réseau routier fiable. on ne pratiquait que des sentiers et l'absence d'exploitation des cours d'eau pour transport, isolaient littéralement ces ethnies les unes des autres.

C'est durant la période de la colonisation – début de l'époque moderne – et la période de la grande ouverture des Africains à eux-mêmes et au reste du monde que ces ethnies ont pu, nous semble-t-il, connaître un brassage significatif. Des milliers de paysans sont transférés de leurs villages d'origine vers les villes modernes, offrant ainsi l'opportunité aux groupes

ethniques de vivre dans le même espace, mais avec les mêmes idées préconçues que les uns se faisaient des autres.

Et comme ses idées étaient presque toujours dépréciatives, (ceux-ci sont anthropophage, ceux-ci sont bagarreurs, ceux-là sont rancuniers, ces autres –ci saoulards...) ¹⁰¹⁰. Ces groupes ethniques ne pouvaient entrer en conflit et même bien souvent en venir aux mains. Ces préjugés enfantent les haines et luttes inter-ethniques. L'hostilité d'un Abou de Séguéla à l'égard d'un artiste Amédée Pierre qui était pourtant au sommet de sa gloire est, dans les textes de notre corpus, une des meilleures illustrations. Mais la réponse du poète à son saboteur montre bien que, même les consciences les plus évoluées avaient du mal à résister à la tentation du tribalisme et de l'ethnicisme. Il convient de souligner qu'aujourd'hui encore, les préjugés ethniques et tribaux continuent de déchirer la Côte d'Ivoire et l'Afrique. En Côte d'Ivoire, les graves événements de 2002 et d'Avril 2011 semble confirmer tristement notre assertion.

¹⁰¹⁰ En Côte d'Ivoire, pendant plusieurs décennies, des préjugés ethniques gouvernaient les relations que les ethnies entretenaient les unes avec les autres. Ainsi les Bété étaient qualifiés de palabreurs, les Guérés d'anthropophages, les Agni de saoulards. D'ailleurs le groupe musical *Les potes de la rue* ont composé dans les années 90 une chanson intitulée « *Faut pas fâcher* » qui a eu un succès important et qui, justement, s'est fait l'écho de ce tribalisme exacerbé.

CHAPITRE VII/ CHANGEMENTS SOCIAUX ET NAISSANCE DES LITTÉRATURES DU GHETTO : AUTEURS ET TEXTES DE RUPTURES.

VII-1/ ÉMERGENCE D'UNE NOUVELLE LITTÉRATURE

Comprendre l'Afrique ainsi que tous les autres continents passe par les taxinomies des anthropologues, des ethnologues. L'analyse de ces sociétés a donné lieu à des regroupements sur la base de critères résultant du niveau d'évolution sociale ou de complexification croissante¹⁰¹¹ ou de structures. Pour asseoir sa théorie classificatoire, Lévi-Strauss distingue deux dimensions : celle qui a trait à la civilisation (l'agriculture, l'industrie, la production, la consommation...) et celle portant sur la culture (la création artistique, la spiritualité, l'éthique, la vie de l'esprit, la connaissance, l'étude...). Il identifie ainsi les sociétés « primitives » – qu'il qualifie de « sociétés froides » – à des horloges dans la prise en charge du cycle temporel. Dans cette perspective, la notion de « progrès » disparaît, bien entendu, au profit d'un autre mode d'interprétation. Ces sociétés font ainsi l'économie des « luttes de classes » comme l'exprimait ainsi Zadi Zaourou. Ces sociétés dites primitives ont tout naturellement réussi à circonscrire les limites de la civilisation et sa cohorte de difficultés. Quant aux sociétés dites « avancées » décrites comme des « *machines à vapeur* », elles sont perçues par le philosophe français comme des sociétés où le primat du volet civilisationnel domine et se résume à établir ou reconnaître les avancées, le « mélioratif », mais aussi les catacysmes dans notre monde. L'Afrique analysée et classée sous le prisme a été souvent décrite comme exotique, primitive. La taxinomie des sociétés s'est globalement inscrite, selon nous, sur un mode binaire, celui du groupe de peuples non issus de l'Europe désigné « primitif » et celui des peuples européens rassemblés au sein d'organisations sociales dites « avancées », opérant une hiérarchisation classificatoire¹⁰¹², principalement basée sur la théorie évolutionniste. Lévi-Strauss mentionne entre autres, les sociétés dites avancées et les travers de celles-ci et les sociétés dites « primitives », appelées « premières ».

Cette taxinomie des organisations sociales opérée sous le prisme européen, occidental a prédominé dans le monde. L'Occident a été longtemps présenté comme le modèle du niveau d'avancement social et civilisationnel. Ce regard occidental a prévalu au détriment du regard des sociétés non européennes prêtant à celles-ci des traits exotiques, barbares, sauvages qu'il

¹⁰¹¹ TESTART (2005), p. 14-18.

¹⁰¹² TODD (2011), p. 22.

faudra lisser aux fins de ressembler au monde occidental présupposé « parfait ». Analyser une société étrangère en se fondant sur des critères occidentaux comme la base de référence n'est-ce pas réduire ladite société à une identité et à un rang qui l'emmureraient ?

Si pour Levi-Strauss, les sociétés primitives sont des sociétés à entropie, où la marginalisation d'une frange de la société n'était ni systématique, ni radicale¹⁰¹³ comme le soutient Bernard Zadi, leur avancement social et civilisationnel a été, selon nous, mal appréhendé. En effet les travaux des anthropologues et des ethnologues renommés et entendus étaient en partie biaisés, car ces spécialistes issus du monde occidental ont valorisé l'avancement social et civilisationnel occidental au détriment des sociétés primitives. Si les sociétés lignagères d'Afrique ont été classées dans le groupe des tribus, Alain Testart, lui, les décrit à un stade supérieur, celui des sociétés dirigées par des chefs de lignage sur le principe héréditaire¹⁰¹⁴. *Quid* de l'avancement social et civilisationnel de l'ancienne société africaine, où les maîtres de l'oralité régnait ?

Nous avons montré qu'avec la colonisation, la nouvelle modernité des indépendances, la société africaine est devenue, par l'apparition d'autres classes sociales, un corps secoué par de fortes tensions internes, une société à entropie. Cette société nouvelle, qui comme nous l'avons déjà rappelé, a produit des résidus sociaux dans les grandes métropoles et un espace qui marginalise et isole, le ghetto. Parmi ces classes sociales, nous distinguons celle désignée *lumpen prolétariat*, confrontée à la précarité de son existence. Il a fallu que cette basse classe s'invente un mode d'insertion dans cet univers dit moderne qui ne lui reconnaît aucune identité et la rejette catégoriquement. La création littéraire, pour ces habitants du ghetto, peut donc être perçue comme une forme de rééquilibrage de la société, ce que nous appelons régulation sociale. En effet, dans la plupart des pays d'Afrique noire francophone, ce sont les œuvres de néo-oralité produites par cette classe qui aboutiront à leur identification et à leur reconnaissance par la nouvelle élite occidentalisée disposant des pouvoirs (économique, politique, culturel ...) dans la société nouvelle. Adom soutient cette assertion dans *Ethiopiennes*¹⁰¹⁵.

¹⁰¹³ Bernard Zadi soutient que l'apparition des classes sociales est le fait de la modernité, du contact avec la colonisation.

¹⁰¹⁴ TESTART (2005), p. 91.

¹⁰¹⁵ ADOM (2013), p. 1.

Mais aujourd'hui, force est de reconnaître que le nouchi employé par les néo-oralistes est un idiome parlé par toute la jeunesse, voire étendu à toutes les classes sociales confondues. En Côte d'Ivoire, des universitaires se sont penchés sur la question autour d'un colloque¹⁰¹⁶ et en créant un dictionnaire¹⁰¹⁷ nouchi, mais aussi en pratiquant par moment cette langue au carrefour de plusieurs autres langues. La poéticité et la littéralité des textes néo-oraliste sera l'objet de ce chapitre.

VII-2/ Poéticité des textes néo-oralistes?

La littérature est la mise en œuvre des ressources de la langue pour créer du beau à partir d'une série de sélections. De façon plus précise, le beau s'obtient par une série de sélections opérée par le lecteur sur l'axe paradigmatique et une série de combinaisons parfois savantes sur l'axe syntagmatique. C'est sur cet axe syntagmatique que s'organise et qu'apparaît la chaîne parlée porteuse du beau littéraire (images, musicalité, hyperbolisations impressionnantes...), mais aussi et concomitamment des plages de contrastes et d'oppositions diverses par essence génératrices du beau et sans lesquelles le beau ne pourrait s'affirmer en tant que tel. La poésie qui est partie intégrante de la littérature n'en est qu'une forme particulière du beau littéraire qui sature celle-ci et la fonde. Un roman, par exemple, peut ne pas m'offrir à chaque page de nombreuses images ou formes diverses d'harmonie musicale ; mais ce n'est pas pour cela qu'il cesse d'être un roman dans la mesure où l'auteur peut faire montre derrière le génie des situations et provoquer ainsi de puissantes émotions-liées au déchaînement de la passion amoureuse-qui établirait en théorie toute œuvre romanesque. En d'autres termes, il ne faut pas commettre l'erreur de réduire le beau littéraire au beau poétique et demander à chaque roman de nous enivrer d'immenses plages poétiques et qu'il faille s'attendre à ce que certains romans nous servent parfois de belles fragrances poétiques. *La Princesse de Clèves* de Madame de la Fayette et *Le Nœud de vipère* de François Mauriac illustrent parfaitement le point de vue suivant que nous partageons. La poésie pure n'existe pas. Les leviers par lesquels les autres genres produisent le beau (slam, rap, zouglou) sont différents, la manifestation de ce beau est tout autre. Dans *Fer de lance*, Zadi nous offre de belles plages épiques :

¹⁰¹⁶ Un colloque sur le zouglou s'est tenu en 2014 à Abidjan.

¹⁰¹⁷ KADI (2017) *Le nouchi de Côte d'Ivoire* est un dictionnaire et une anthologie parus en mars 2017.

*Ils allaient
Front haut
Ces conquérants infatigables
et leur têtes noires effrayaient les fauves à l'affût*¹⁰¹⁸

Cette plage épique rend compte d'une autre forme du beau poétique qui n'édulcore nullement le beau littéraire. C'est cette confrontation et complexité, qui fait défaut au positionnement de Tiburce Koffi, que nous déplorons. Le critique ivoirien déclare:

*Le texte zouglou s'est sensiblement orienté vers une thématique paillarde, sans grand intérêt sémantique et social, mais tout en conservant le côté humoristique du propos – son originalité.*¹⁰¹⁹

Tiburce Koffi dénie au zouglou le statut de poésie/ littérature au motif d'une thématique sans intérêt. Relisons l'interview situé dans l'annexe :

***A. O.** : Je pense qu'il dénonce des choses importantes. Les injustices sociales, la gabegie des politiques africains, les crises à l'université, etc.*

***T. B.** : Le fait de dénoncer ne confère pas par induction, à un discours, une qualité artistique. Les syndicalistes dénoncent ; sont-ils pour autant des artistes ? Un cahier de revendications syndicales est-il un recueil de poèmes ?*¹⁰²⁰

En comparant le zouglou et les pratiques syndicales, Tiburce Koffi mélange les genres car le zouglou relève des productions artistiques tandis que le syndicat a pour vocation de défendre les intérêts d'un groupe social. Il invalide le zouglou en se fondant sur un domaine qui n'en est pas du même ordre. Cette posture serait semblable à vouloir expliquer la sorcellerie par des procédures transparentes ou à chercher la pierre philosophale, d'où ce mélange de genres que nous évoquions à l'instant. Ceci est une forme d'usurpation. Séparer le vrai de l'ivraie ne consiste pas à balancer absolument dans l'un ou l'autre camp. Une position peut s'articuler sur une autre et former un ensemble cohérent.

¹⁰¹⁸ Voir *Fer de lance*, livre I, p. 51.

¹⁰¹⁹ Voir Annexe, p. 84.

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p. 85.

Suivons encore Tiburce Koffi :

Je doute de cette approche. Certes, la poésie est un art de la parole ; mais tout art de la parole est-il poésie par induction ? Là est le débat à la fois de forme et de fond.¹⁰²¹

Et le critique ivoirien de préciser son propos par une autre définition de la poésie que nous tirons de l'annexe.

Et, le disant, je pense à Roland Barthes et même à Molière !!! Je te renvoie à cette géniale définition de la poésie selon Barthes : « C'est l'équation décorative d'une prose virtuelle ». Mathématiquement, cela revient à ceci :

P = prose.

Décor du discours = a + b + c

Poésie (Po) = P (prose) + a + b + c. AB et C étant les données décoratives du discours.

Donc prose = Po (poésie) – a – b – c.

En somme, la poésie (et tu le sais), est le fait d'embellir la parole, d'enjoliver le discours.¹⁰²²

Réduire la question de l'art, de la poésie en terme de prose (présence ou absence d'éléments décoratifs) est un positionnement binaire, trop simpliste qui relève des limites de la perception de Tiburce Koffi. Les choses sont plus complexes qu'il ne le démontre. Parler de la poésie en dénommant le thymique, l'hédonique, le véridique, l'éthique, et l'esthétique, donne une assertion plus variée et plus riche de la poésie. Nous soutenons que le seul paramètre esthétique est insuffisant pour subsumer ce genre littéraire. Des paramètres réducteurs exhument une définition réductrice de la poésie tandis que des paramètres amplificateurs en dévoileront une définition amplifiée. Il conviendrait, dans cette problématique niant le caractère poétique de la néo-oralité, de décliner la poésie en diverses catégories où le thymique, l'hédonique, le véridique, l'éthique, le normatif se mêlent et s'articulent les uns aux autres. Poursuivant son propos, Tiburce Koffi donne une approche de sa conception de l'artiste.

***A. O. :** Quelle est la responsabilité morale de l'artiste, du chanteur, par rapport à son public dans le choix des textes et même dans les paroles.*

¹⁰²¹ Annexe, p. 86.

¹⁰²² *Ibid.*

T.B. : *Aucune. L'art ne s'accommode pas de morale.*

A.O. : *Ne pensez-vous que ces compartimentages n'ont pas rendu service à l'art, créant des débats unijambistes et non féconds pour la littérature et l'art ? Et la propension à faire oublier la grisaille dont vous parliez ? N'est-ce pas important ?*

T.B. : *La responsabilité de l'artiste est d'abord juridique : c'est lui et personne d'autre qui a créé (par la parole, ou la peinture, ou la musique, etc.). Mais l'art n'est pas une activité morale. On peut décrire superbement un crime, une scène torride de sexe ! Brassens a écrit des « stances à un cambrioleur » (son cambrioleur) ! L'art a pour fonction d'émouvoir, de provoquer des états émotionnels en nous procurant le confort ou l'inconfort des sens. « Plaire ou déplaire », mais ne pas laisser indifférent, telle est mon approche de l'art.*

Nous constatons la présence de trois idées fortes dans la conception de Tiburce Koffi :

- 1-Mais l'art n'est pas une activité morale.
- 2-L'art a pour fonction d'émouvoir.
- 3-L'art doit « Plaire ou déplaire ».

Il ressort de toute évidence un déficit de synthétisation chez le critique ivoirien. Est-ce de l'humour ou une boutade de mauvais aloi ? Son propos repose sur une posture esthétique de l'art. La poésie, bien plus que cette définition élitiste, s'arroge le droit de s'épanouir aussi bien dans une activité morale, esthétique, émotive, hédonique et j'en passe. Nous ne rejetons pas ce qu'il dit malgré les contradictions apparentes associées à son positionnement. Mais, nous soutenons que les positionnements exclusifs sont appauvrissants.

Nous retrouvons également ce point de vue chez Justin Stanislas, entretien situé dans l'annexe.

J.S. : *Non, pas du tout. Moi, je ne fais pas de politique. Je suis un artiste. Un artiste est un artiste. Il est pour tout le monde. La dénonciation n'est pas sa préoccupation. Il doit faire son métier de produire du beau son, de la belle musique : Aujourd'hui, j'ai pris mon chemin tout seul. Je me sens le mal-aimé. On me reproche de n'avoir pas pris le micro pour décrier telle ou telle chose, tel ou tel président. Houphouët-Boigny ne m'a pas aidé alors que je l'aimais beaucoup, mes parents étaient tous PDCI, Bédié ne m'a pas aidé non plus. Gbagbo même qui est un frère Bété ne m'a pas aidé, il n'a aidé que les chanteurs qui étaient de Gagnoa. Je ne peux pas juger aujourd'hui le régime actuel en Côte d'Ivoire. On verra à la fin. Il y a des choses positives qu'on remarque, on verra ! Il y a des artistes qui roulent pleinement pour des partis politiques, je trouve cela énervant. Ce n'est pas mon truc.*¹⁰²³

¹⁰²³ Annexe, p. 77.

La gratuité de l'art dont parle Justin est atténuée par ses propos contradictoires. Si l'artiste doit se soustraire de toute confrontation au politique, comment justifier cette conclusion de l'interviewé ?

De tous les régimes politiques qui se sont succédés en Côte d'Ivoire, jamais, il n'a été question de décorer les artistes qui ont marqué la musique ivoirienne. Il n'y a que le régime d'Alassane Ouattara qui a franchi ce pas ; mieux, il a donné des bourses aux artistes et footballeurs d'un certain âge. Je le vois comme un messie, un sauveur pour la Côte d'Ivoire.¹⁰²⁴

L'artiste fait une réelle promotion du président ivoirien qu'il compare à un messie, un héros salvateur. Quid de ce parti pris flagrant alludant naturellement à la politique dont il dit se soustraire ? Le contexte politique et l'absence de liberté d'expression peuvent-ils justifier les propos des uns et des autres ?

Revenons à la problématique de la poéticité telle que définit par Jakobson. Le savant russe a découvert six fonctions du langage et décrit comment les reconnaître. Il isole la fonction poétique parce qu'elle est singulière. Même si elle collabore avec les autres fonctions, elle ne doit pas être confondue avec elles. Pour Zadi, il faut adjoindre la fonction initiatique et la fonction symbolique aux fonctions découvertes par le chercheur russe. Pour l'universitaire ivoirien, le symbolisme reste l'école d'un moment chez les occidentaux car la critique occidentale ne se réfère pas systématiquement à cette fonction. Les fonctions émotives, conatives et phatiques, métalinguistiques ne sont pas toutes vecteurs de poéticité chez les Ivoiriens, car le domaine d'action de la littérature est le lieu de la communication et non de postures symboliques ou initiatiques. Référons-nous à l'exemple de Pacéré Titinga :

Il s'appelait Buball et il s'immolait chaque fois qu'il recevait un hôte illustre¹⁰²⁵.

Dans ce verset de Pacéré, nous sommes devant une réelle aporie sémantique, car tout se fonde sur un système totémique. Il y a un transfert mystique entre le Buball et le personnage du notable dont il est ici question. Cet homme est devenu l'animal et *vice-versa*. Le Buball est un animal que l'on immole pour honorer un hôte de marque. Or, compte tenu de l'alliance totémique qui le lie au buball, ce notable blesse son âme et son ombre par ce geste. La mort, inscrite dans l'acte d'immolation, témoigne qu'il s'agit d'une poésie initiatique.

¹⁰²⁴ Annexe, p. 80.

¹⁰²⁵ PACERE (1988), p. 34.

Dans sa thèse d'état, Zadi évoque aussi la fonction initiatique du langage ; contrairement à Roman Jakobson qui n'allude à aucun symbole, ni ne recourt à la fonction initiatique.

Nous pouvons également nous référer à la poésie épique, qui emprunte le registre de l'hyperbole, évoquant l'initiation. Elle reste une poésie de la souffrance et de la relation avec la mort. Charles Nokan évoque la *poéticité de l'action*. Force est de souligner que la poésie se dévoile donc sous plusieurs formes, visages. La poésie est à la fois une selon la fonction que le poète encense, mais elle est plurielle lorsque l'on additionne les différentes formes présentées par les poètes. On perçoit l'unicité de la poésie en ce qu'elle demeure dans l'émotion qu'elle éveille et sa nature reste inchangée. Comme nous l'avons déjà souligné, la poésie a plusieurs visages et mais qu'elle ne change pas. À ce propos, Césaire a affirmé ceci :

Et d'abord on y reconnaîtra ce mouvement entre tous abondant, cette exubérance dans le jet et dans le gerbe, cette faculté d'alerter sans cesse de fond en comble le monde émotionnel jusqu'à le mettre sens dessus dessous qui caractérise la poésie authentique par opposition à la fausse poésie, à la poésie simulée, d'espèce vénéneuse, qui prolifère constamment autour d'elle. Chanter ou ne pas chanter, voilà la question et il ne saurait être de salut dans la poésie pour qui ne chante pas, bien qu'il faille demander au poète plus que chanter. Et je n'ai pas besoin de dire que, de la part de qui ne chante pas, le recours à la rime, au mètre fixe et autre pacotille ne saurait jamais abuser que les oreilles de Midas. Aimé Césaire est avant tout celui qui chante.¹⁰²⁶

Si le poète émeut comme le souligne Césaire, il a plusieurs casquettes qu'il faut prendre en compte. Il faut rompre en visière avec les postures elitistes, idéologiques et esthétiques. La meilleure approche consisterait à voir la poéticité aussi bien dans la forme, le fond et la finalité.

Compte tenu de ce qui précède, il appert qu'il n'existe aucune difficulté à entrer dans la logique des interférences entre poésie et changements sociaux, même dans ce contexte de néo-oralité. En effet, il n'y a aucun obstacle particulier à décoder sémantiquement la langue du ghetto et à mettre en lumière la thématique qu'elle sous-tend. En revanche, nous trouvons peu d'éléments clarifiants lorsque nous demandons à tel ou tel texte de néo-oralité ou à telles ou telles de ses séquences de nous réconcilier avec le présupposé contenu littéraire en général

¹⁰²⁶ CÉSAIRE (1971), p. 17.

et poétique en particulier. À cet effet, la notion de contre-littérature, utilisée par Bernard Mouralis, semble convenir à cette nouvelle création des villes africaines. Pour l'universitaire français :

Est susceptible d'entrer dans le champ des contre-littératures tout texte qui n'est pas perçu et transmis – à un moment donné de l'histoire – comme étant de la « littérature ». C'est dire l'immensité de ce champ, et, du même coup, l'impossibilité d'en proposer une description qui ne laisserait rien dans l'ombre¹⁰²⁷.

On peut comprendre que nous disposions de peu d'éléments pour appréhender toute la littéarité de tous ces textes et d'en relever leur substance au regard de leurs « zones de circulation tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de la société¹⁰²⁸ ». Par ailleurs, nous relevons d'autres difficultés provenant des débats liés à leur statut non encore identifié par la société ni par le monde universitaire, sans doute à cause de l'apport du nouchi, un apport conséquent que l'on peut imputer entre autres à sa nouveauté. Alors que, nous n'avions de ce point de vue aucune résistance des textes oralistes – leur langage nous étant totalement familier parce qu'appris dans les écoles – il en va tout autrement avec les textes néo-oralistes. Zadi, méfiant à l'égard du Nouchi soutient :

À priori les lettrés et les grands lettrés sont discriminés par rapport à ce langage nouveau qu'ils n'ont jamais appris et dont ils ne peuvent faire l'apprentissage (et encore !) qu'en s'imposant des relations plus ou moins désirées, avec le ghetto et ses habitants qui leur sont totalement étrangers du point de vue des classes sociales en Afrique.¹⁰²⁹

Comment apprécier correctement la littéarité et qui, plus est, la poéticité de ces paroles que nul n'attendait dans le vaste processus de la modernité ivoirienne ? En d'autres termes, la question qui se pose est celle de savoir si les textes néo-oralistes renferment des qualités littéraires et, à plus forte raison, des relents de poéticité ? Doit-on hisser les écrits néo-oralistes au rang de littérature, de poésie ? Zadi précise sa pensée dans cette déclaration :

¹⁰²⁷ MOURALIS (1975), p. 37.

¹⁰²⁸ *Ibid.*

¹⁰²⁹ ZADI (décembre 2011). Entretien à bâtons rompus, Nous avons en ce moment sur internet un dictionnaire de nouchi qui facilite l'apprentissage de l'argot ivoirien et des travaux de plusieurs chercheurs ivoiriens.

*Voilà pourquoi l'art qu'ils créent est un art qui, comme je le disais tout à l'heure, reflète la profonde perturbation de leur être intérieur et le malaise de leur être social. Pour cette raison, on ne doit pas éviter la difficulté en affectant à leurs créations des concepts tout à fait préfabriqués, rassurants dont on est sûr qu'ils ne nous trahiront pas.*¹⁰³⁰

Force est de rappeler que des savants ivoiriens issus des milieux universitaires ont un mépris pour ces langues nouvelles, notamment du nouchi qu'ils jugent « barbare » qui, à les en croire, n'est rien d'autre que le signe de la régression. Ces savants parlent même de dégénérescence des cultures africaines au contact de l'Occident – qui corrode la civilisation africaine. Koffi Tiburce, dans une interview qu'il a accordée au journal Ivoire Soir du 26 Octobre 1991, soutient :

*Le zouglou n'est pas une musique, ni un rythme particulier. Il est d'abord et avant tout une danse. De la revendication. Une danse de la protestation ; [...] Un chapelet de jérémiades qui dépeignent les petits bobos, de nos étudiants, bobos vite dramatisés par les locataires de la cité de yop. [...] Bref, nos étudiants de Yop-city ne mènent pas la belle vie et ils s'en plaignent [...]. L'intention socio artistique qui sous-tend cette nouvelle danse n'est cependant pas nouvelle : Une intention chorégraphique proche de l'esthétique de cette autre danse que l'on désigna sous le vocable Gnaman-Gnaman dans les années 84-86. Gnaman-Gnaman et Zouglou (quelle coïncidence !) renvoient tous deux à l'idée d'ordures [...] Mais attention, Zouglou veut aussi dire en Baoulé : bête, manque d'initiatives [...] Le zouglou sans suivi artistique disparaîtra certainement quels que soient les efforts médiatiques que Georges Aboké et ses confrères déploieront pour sa survie. L'art reste d'abord l'affaire des artistes [...]*¹⁰³¹

En se fondant sur le sens du mot zouglou, à savoir ordure, Tiburce Koffi allègue qu'une œuvre zouglou ne renferme aucune qualité poétique, ne trouvant aucune valeur aux mots issus du zouglou, or si l'on se réfère à l'affirmation de Victor Hugo selon laquelle la poésie est présente dans tous les étants, celle-ci contredit l'assertion de Tiburce. En effet, on voit que dans la période située avant Hugo et Baudelaire dans la littérature française, le beau poétique prenait racine dans le beau naturel, et par voie de conséquence, dans le mot poétique. Les vers du poète Victor Hugo illustrent son assertion :

*Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes;
Les uns, nobles, hantant les phèdres, les Jocastes
Les Méropes, ayant le décorum pour loi,
Et montant à Versailles aux carrosses du roi;
Les autres, tas de gueux, drôles patibulaires,
Habitant les patois; quelques-uns aux galères*

¹⁰³⁰ Annexe, p. 27.

¹⁰³¹ *Ibid.*, p. 84.

*Dans l'argot; dévoués à tous les genres bas,
 Déchirés en haillons dans les halles; sans bas,
 Sans perruque; créés pour la prose et la farce;
 Populace du style au fond de l'ombre éparse;
 (...)
 Je fis souffler un vent révolutionnaire.
 Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.
 Plus de mot sénateur ! plus de mot roturier !¹⁰³²
 Je fis une tempête au fond de l'encrier,
 Et je mêlais parmi les ombres débordées,
 Au peuple noir des mots l'essaim blanc des idées;
 Et je dis : pas de mot où l'idée au vol pur
 Ne puisse se poser, tout humide d'azur !
 Discours affreux !-Syllepse, hypallage, litote, Frémirent;
 Je montai sur la borne Aristote,
 Et déclarai les mots égaux, libres, majeurs.
 Tous ces tigres, les huns, les Scythes et les Daces,
 N'étaient que des toutous auprès de mes audaces;
 Je bondis hors du cercle et brisai le compas.
 Je nommai le cochon par son nom; pourquoi pas ?¹⁰³³*

Le poète Hugo à travers le choix du lexique, montre bien une classification des mots tout comme la société divisée en deux. Nous avons d'une part la classe des nobles et d'autre part la classe des gueux. Ce qu'il veut mettre au goût du jour, c'est le nivellement des mots, aucun n'est supérieur. Cet acte d'accusation permet à Hugo de s'adresser également à ses détracteurs qui lui reprochent de cultiver l'art pour l'art au lieu de collaborer au progrès de l'humanité. Il démontre bien par-là que son ambition est d'accomplir dans la langue et la littérature une révolution :

*Je fis souffler un vent révolutionnaire.
 Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.
 Plus de mot sénateur ! Plus de mot roturier !¹⁰³⁴*

Mais, le fait marquant est la hiérarchie des mots, certains sont « sénateurs » et d'autres de vrais « gueux » dévoués à servir des genres bas. D'ailleurs, Sébastien Mercier, dans *Néologie ou vocabulaire des mots nouveaux*, publié en 1801, écrit à l'article Hiérarchie :

Il y a dans notre langue une hiérarchie de style, parce que les mots y sont classés, catégorisés comme les sujets du souverain dans une monarchie¹⁰³⁵.

¹⁰³² En soulignant ces deux vers, nous insistons sur la révolution que le poète français veut introduire dans la poésie, « *bonnet rouge* » renvoyant à la révolution.

¹⁰³³ Voir le texte sur le site : www.aplettres.org/victor_hugo.htm consulté ce 13 avril 2013.

¹⁰³⁴ Ibid.

¹⁰³⁵ HUGO (1967), p. 1384.

Ce texte de Victor Hugo révèle les incohérences et limites de la pensée de Tiburce Koffi promouvant certains genres qui méritent le statut d'art et d'autres genres auxquels il dénie ce même statut, « *Car l'art reste avant tout l'affaire des artistes*¹⁰³⁶ ». Dans cette sélection normative, le risque d'exclusion est si grand qu'on pourrait tomber dans ce que le professeur Aboubakar Ouattara appelle les identités exclusives. Or, à la suite de l'auteur de *La légende des siècles*, Baudelaire, non seulement épouse ce même point de vue, mais mieux encore, le met en pratique dans sa poétique – en témoigne le poème des *Fleurs du mal* intitulé *La charogne* auquel nous nous permettons de renvoyer nos lecteurs. Dans ce texte, sous une forme ironique, le poète affirme qu'on peut extraire la beauté de la laideur. On y retrouve également le *topos* du « memento moris » qui donne une finalité pédagogique et éthique au poème.

La charogne

*Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux :
Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,
Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.
Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint ;
Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.
(...)
Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
À cette horrible infection,
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion !
Oui ! telle vous serez, ô reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
(...)
Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés !*

¹⁰³⁶ Annexe, p. 89.

De la poétique d'Hugo à celle de Baudelaire, l'idée nouvelle – le principe nouveau, dirions-nous – c'est que la poésie peut naître de tout, et même l'ordure peut inspirer le poète. Ainsi donc, lorsque le poète et critique ivoirien Tiburce Koffi affirme que « *Le zouglou sans suivi artistique disparaîtra certainement quels que soient les efforts médiatiques que Georges Aboké et ses confrères déploieront pour sa survie. L'art reste d'abord l'affaire des artistes* », il veut en toute rigueur dire ceci : le zouglou n'est pas de l'art comme l'indique du reste son nom d'origine baoulé¹⁰³⁸, une ordure (Bèti lè zouglou), recouvrant le sens d'être entassé comme des ordures. Nous pensons que des poètes peuvent surgir du ghetto étudiantin ou d'ailleurs, pour que grâce à leur alchimie, tout à fait à l'image de celle des princes du XIX^e siècle français que nous avons évoqué plus haut, cette ordure langagière dansée se transmute en art, c'est-à-dire en poésie et en chorégraphie. Le zouglou, le rap ou le slam demeurent ce qu'ils sont, c'est-à-dire mille fois de l'art, quelque chose d'attirant et de noble, susceptible d'inspirer ces messagers des dieux que sont les poètes. Or Tiburce Koffi dit le contraire lorsqu'il déclare encore de manière sentencielle : « L'art est avant tout l'affaire des artistes ».

On le voit, les jérémiades des étudiants ivoiriens qui dramatisent « les petits bobos » dont ils souffrent ne sauraient, comme le dit le critique ivoirien Tirbuce Koffi, s'affubler de l'appellation poésie. Il refuse de sacrer leurs œuvres et de les classer au niveau des écrits des célèbres auteurs français comme Rabelais ou d'illustres auteurs africains tel Jean-Marie Addiaffi¹⁰³⁹. La propagande de la presse et surtout le battage médiatique de la télévision consacrent à « ce machin »¹⁰⁴⁰ un espace déraisonnable. On ne peut donc hisser ces auteurs néo-oralistes selon Tiburce Koffi à un rang équivalent à celui des auteurs classiques de la littérature africaine et même française. D'après ce critique, la presse agresse littéralement l'opinion et s'emploie à imposer à la conscience de la population cette contre-vérité. Quant à nous, nous considérons que le zouglou est à la fois un art langagier (de fait, de la poésie) et un art de la scène puisqu'il se danse.

¹⁰³⁷ Voir le texte sur le site : poesie@altespace.org (Garp) consultée le 17 avril 2013.

¹⁰³⁸ Une ethnie et langue de Côte d'Ivoire.

¹⁰³⁹ Poète ivoirien de regrettée mémoire, auteur d'un célèbre recueil de poèmes *D'éclaires et de foudres*, éd. Ceda, Abidjan, 1984).

¹⁰⁴⁰ Voir sur le site : wikipedia.org/wiki/Machin consulté le 24 avril 2013. Cette utilisation a pour origine une citation du Général Charles de Gaulle le 10 septembre 1960 à Nantes à propos du Congo « Le machin qu'on appelle l'ONU ».

Le critique ivoirien s'adresse dans cette citation à un public privilégié : celui des médias visuels (Georges Aboké)¹⁰⁴¹ à une époque où il souffrait d'un manque de visibilité et de reconnaissance dans sa carrière. Il reproche à ces journalistes de se servir des médias pour promouvoir quelque chose qui s'apparente à du non art, c'est-à-dire ce qui ressemble à des ordures. Le fait le plus marquant dans ses propos est qu'il minimise, entre autres, le malaise de l'étudiant ivoirien dans les cités universitaires, sans omettre qu'il porte atteinte au ministère de l'éducation nationale qui reconnaît la pertinence de la souffrance des étudiants. Quant à Tiburce Koffi, il ne prend pas la juste mesure des problèmes qui minent l'avenir de la nation ivoirienne, et par ricochet cette jeunesse-là. En outre, ce parti pris élitiste qui décrète que la production des étudiants (zouglou) est du « non art » est-il acceptable ? Selon notre hypothèse ne pas reconnaître la qualité poétique au zouglou à cause de sa définition est une position inconséquente. Contrairement à lui, nous, nous soutenons qu'une œuvre ne fut-ce du zouglou/ordure peut aussi avoir de grandes qualités littéraires, poétiques. Dès lors, avons-nous vraiment raison de considérer le zouglou comme une poésie néo-oraliste et de l'analyser comme tel ? Cette problématique serait-elle intégralement la même pour le Rap et le Slam ? Les textes convoqués n'ont-ils pas des liens de fraternité ou de cousinage avec la poésie ? Nous proposerons quelques réponses car ces questions mériteraient à elles seules une étude particulière.

¹⁰⁴¹ C'est un journaliste ivoirien qui animait de grandes émissions à la RTI (Radio Télévision Ivoirienne).

CHAPITRE VIII/ ZOUGLOU, RAP, ET SLAM : VERS UN RENOUVELLEMENT DES FORMES POÉTIQUES ?

VIII-1/ Le zouglou, une nouvelle forme littéraire? Une poéticité urbaine?

Le zouglou est un genre musical qui apparaît au début des années 90¹⁰⁴² au moment de l'avènement du multipartisme¹⁰⁴³. C'est un mouvement socio-culturel ivoirien¹⁰⁴⁴ qui naît dans une époque de démocratisation marquée par des tensions dans la société ivoirienne. Les débuts du zouglou coïncident avec la sortie de la cassette du groupe « Campus ambiance » ou encore appelé « Les parents du campus¹⁰⁴⁵ » en 1991. 1990 reste la date de naissance du zouglou, mais surtout une année de crise multiforme en Côte d'Ivoire.

En effet, l'année 1990 marque la naissance du multipartisme dans un pays enfermé dans le parti unique pendant plusieurs décennies. Cet avènement s'écrit dans des lettres peu glorieuses : révolte des étudiants, révolte des fonctionnaires, révolte des jeunes déscolarisés, marche de désaveu des principaux syndicats. La conquête des libertés acquises sera perceptible dans tous les arts de ce pays et notamment dans les chansons zouglou qui seront le porte flambeau d'une société en pleine décomposition. Le zouglou reste l'émanation d'une frange estudiantine qui voulut exprimer son désarroi dans une société malade. Sans pouvoir ici développer la question des pas de danse inaccoutumés qu'il a créés, convenons que le zouglou par sa manifestation confère une identité nouvelle à l'espace musical ivoirien. Les chanteurs de zouglou ont rompu avec des habitudes séculaires en relevant les quartiers populaires de leur torpeur par leur créativité. Selon Yacouba Konaté, le zouglou issu du milieu estudiantin établit un lien avec les zones défavorisées et¹⁰⁴⁶ réaffirme la particularité de la musique ivoirienne. Le pr. Yacouba ne dit pas le contraire dans cette assertion :

*Les jeunes musiciens du zouglou peuvent être tenus pour ceux qui, sans compétence avérée, ont concocté et offert à la Côte-d'Ivoire une musique exportable qui, à défaut de réunir tous les suffrages, est clairement estampillée « Made in Côte d'Ivoire ».*¹⁰⁴⁷

¹⁰⁴² TSCHIGGFREY (1995), p. 71.

¹⁰⁴³ *Ibid.*

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*

¹⁰⁴⁶ KONATÉ (2002), p. 778.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 794.

Issu d'une expression Baoulé – langue vernaculaire du centre de la Côte d'Ivoire – le zouglo concorde à merveille avec les ordures. Il signifie aussi ce qui manque d'initiative et rime avec la bêtise. Momo Louis, est plus précis dans la définition qu'il nous donne du zouglo. Il révèle l'expression, d'où est extraite le nominal « zouglo » « bé ti lè zouglo »¹⁰⁴⁸ que l'on peut traduire par : « ils sont entassés comme des ordures ». Le choix du terme « zouglo » par les étudiants ivoiriens pour qualifier ce phénomène musical est lourd de conséquence. D'abord « zouglo » reflète l'image que ces étudiants ont d'eux-mêmes et de la misère soutenant leur quotidien, qui d'ailleurs les rapproche naturellement des ordures. Ils se considèrent dès lors comme des rebus de la société. Bon nombre d'entre eux déscolarisés passent leur temps dans les maquis et sont invités à chanter au cours de cérémonies baptismales, matrimoniales, funéraires¹⁰⁴⁹. Le pr Yacouba pose évidemment le problème particulier de cette jeunesse dont les notes fragmentaires caractérisent de toutes façons leur souffrance.

*Effectivement, l'inquiétude qui perçait dans les thèmes des premières chansons n'était rien d'autre que la face immergée de la désespérance qui, dans les quartiers, les villes et les villages obstruaient l'horizon du futur des jeunes*¹⁰⁵⁰

Ce symbole est un réquisitoire contre une société injuste et bancal qui nie l'avenir de la nation – qu'est la jeunesse –. Cette jeunesse se sent exclue et se considère dès lors comme un parasite n'apportant aucune contribution au développement. En persiflant quelque peu, Yacouba révèle :

*La prise en main du zouglo par les jeunes déscolarisés reproduit en quelque sorte la conjonction entre l'incertitude des futures élites et la désillusion des exclus du système.*¹⁰⁵¹

Mais, il nous semble que la société ivoirienne n'a pas pris le juste pouls de cette ironie, elle n'a retenu que le burlesque qui caractérise l'expression. Pour nous, il faut bien faire la

¹⁰⁴⁸ Annexe, p. 78.

¹⁰⁴⁹ TSCHIGGFREY (1995), p. 72.

¹⁰⁵⁰ KONATE (2002), p. 778.

¹⁰⁵¹ *Ibid.*

différence entre le but de cet art, qui se veut un témoin non moins inutile des changements qui s'opèrent dans la société et l'effet produit par le zouglou, qui se fonde dans le moule humoristique. Il ne faut donc pas banaliser le zouglou, ou réduire la créativité que révèle cet art au seul motif de l'humour qui l'accompagne.

VIII-1-1 Sur les traces du zouglou

Thomas Tschiggrey précise que le zouglou était à ses débuts « une danse aux figures symboliques autant qu'un style mélodique¹⁰⁵² » imitant la coutume du peuple de l'ouest ivoirien. Ce mouvement socio-culturel tire ses racines de l'ambiance facile parce que ses adeptes chantent en chœur en étant accompagnés de tambours et de grelots¹⁰⁵³. D'ailleurs on est toujours « fils de » ou « fille de », aucune pratique sociale n'apparaît ex-nihilo. Dans la même verve, certains critiques présentent le zouglou comme une copie revue de l'ambiance facile. Cependant l'influence de l'ambiance facile ne fait pas des créateurs du zouglou de simples plagiaires. L'ambiance facile, comme l'indique l'adjectif qualificatif « facile », s'oppose à une ambiance qui serait plus tenace et qui exigerait un effort complémentaire. L'ambiance facile n'a pas une source connue de tous, car ses emprunts sont multiples. Elle se nourrit de tous les folklores populaires tant qu'ils servent la cause mélodique de l'artiste et de son public. Cependant, selon certains critiques, sa principale influence serait l'Aloukou¹⁰⁵⁴, rythme traditionnel de l'ouest de la Côte d'Ivoire. Nous attendons qu'une recherche sociologique et culturelle tiennent compte de toutes les sources disponibles, car les analyses restent peu exploitées, aux fins de confirmer ce postulat. Il nous semble aujourd'hui inopportun de valider cette allégation tant qu'un travail de recherches ne se penche pas sur la question. Dans son mémoire, Assémien définit d'ailleurs l'ambiance facile comme :

*un espace privilégié où les jeunes opèrent une synthèse de l'héritage culturel de la société, de la communauté où ils vivent, à travers leur propre perception de l'art et de la culture. L'ambiance facile est aussi un cercle dans lequel les jeunes expriment leurs sensibilités, leurs émotions, leurs révoltes. C'est un espace où le jeune apprend à se découvrir, à côtoyer les autres jeunes et, dans la même foulée, à se forger une personnalité, loin des canons culturels et moraux propres aux adultes.*¹⁰⁵⁵

¹⁰⁵² TSCHIGGFREY (1995), p. 72.

¹⁰⁵³ *Ibid.*

¹⁰⁵⁴ Annexe, p. 58.

¹⁰⁵⁵ ASSEMIAN (1998), p. 45.

Cette définition de l'ambiance facile comme mode d'appariement de la culture ivoirienne et la structuration de l'ossature de cette jeunesse ne rompt pas avec les pratiques sociales de la Côte d'Ivoire. Il faut donc concevoir que l'articulation entre l'éclosion et la réception du zouglou reconnaît l'ambiance facile comme une source non négligeable. Plusieurs générations de jeunes de cette période avaient d'une façon ou d'une autre fréquenté les cercles d'ambiance facile. En effet, les chants d'ambiance étaient fredonnés pendant les compétitions sportives dans les lycées et collèges, dans l'armée, dans les scouts, pendant les funérailles et même les réunions de quartiers. Cette ambiance omniprésente dans la société ivoirienne d'alors, a irrigué le zouglou par endroit mais, la distinction et la particularité du zouglou repose dans la dénonciation des injustices sociales. Le zouglou demeure un canal de revendications sociales et politiques. Le trait discriminant de l'ambiance facile et du zouglou reste le caractère libre du premier, tandis que le second s'est répandu par la sortie de plusieurs albums musicaux et par l'exportation de cette musique hors du territoire ivoirien. On peut rajouter la particularité des pas de danse du zouglou qui soutiennent ces revendications, mais aussi par l'humour qui en constitue un ferment essentiel. Il appert que le zouglou par ses élans de dénonciation peut être moralisateur et même, on l'a vu avec les pionniers du néo-oralisme, relayer l'espérance d'un changement dont l'avènement passe par l'amélioration des pratiques du pouvoir. Les formes inédites que créent les arts nouveaux remettent de l'ordre dans une sphère qu'ils souhaitent rebâtir. C'est ce que diffuse le pr Yacouba :

Toute musique nouvelle remet les choses en ordre, produisant un nouvel ordre des choses.

VIII-1-2- Un art créant des mots nouveaux

Le zouglou, genre musical, ne s'est pas contenté de créer des pas de danse qui lui soient propres. Il a promu et a créé des vocables nouveaux en étoffant de ce fait la langue française, et en enrichissant la culture populaire ivoirienne. Le zouglou reste le moteur de nouveauté par la création d'expressions nouvelles. Adom Marie-clémence de soutient :

À titre d'exemple, la contribution du zouglou à la diffusion du terme « côcô » et la critique du style de vie que ce terme implique, a montré la facilité avec laquelle les populations concèdent aux créateurs leurs droits à être auteurs. En effet, ils sont nombreux les Ivoiriens qui croient de bonne foi que Les Poussins chocs (1992) sont les inventeurs de la notion de « côcô ».

Les artistes, au travers de cette chanson, font une description très précise du mot (« coco » / côcô) le déclinant en de diverses fortunes qui ne font qu'enrichir le récepteur-auditeur. Le coco est « *scientifique, stratégique, naturel, régional* ». Revisitons ce dialogue entre une jeune fille-côcô et l'artiste Yodé qui l'éconduit sagement, le côcô devenant une charge et mieux une sangsue pour les autres.

*Petit Yodé, je moyen côcô sur ton dos ce soir non ! Ah ! Maman, ce soir ça réussit pas parce que moi-même je n'ai pas gagné ce soir pour manger Ça moyen réussit petit ! Mais y a quoi ? Les côcôs comme ça, ça me charge. Depuis que le zouglou est créé, tout réussit pour nous. C'est que pour moi là, ça moyen réussir ce soir-là. .*¹⁰⁵⁶

Le zouglou en se nourrissant du nouchi participe à une vraie dynamique linguistique que reprend Germain-Arsène Kadi dans cette anthologie :

*Le nouchi est présenté par le président Diouf comme un facteur d'enrichissement de la langue française. La reconnaissance institutionnelle de ce français ivoirien par l'ancien secrétaire général de l'OIF démontre toute l'importance du phénomène dans la francophonie.*¹⁰⁵⁷

Si l'apparition de certains mots nouchi dans le Larousse 2017 confirme la démocratisation et son importance, faut-il décrire la situation sociale de ses actants pour dire les problèmes que soulève le zouglou ?

¹⁰⁵⁶ Voir Annexe, p. 237.

¹⁰⁵⁷ KADI (2017), p. 25.

1/ Le Zouglou, musique exaltant les changements sociaux

Cette musique de la dénonciation va ratisser large pour inclure en son sein toutes les douleurs, toutes les souffrances et tous les cataclysmes qui secouent la société ivoirienne d'alors. Le pessimisme paralyse et contribue au pire pour cette jeunesse qui affiche des vêtements de douleur. La liste des artistes se rallonge par la description d'un présent annonçant un futur inquiétant.

(...) l'état de promiscuité dans lequel vivaient les étudiants de la fin des années 80 : entassés les uns sur les autres à six ou sept dans des chambres prévues pour deux, dans des amphithéâtres surchargés et des cars de transport bondés, telles sont les difficultés récurrentes qui animent la vie en cité universitaire et que « Gboglo Koffi », la chanson-manifeste du mouvement, révélera au grand jour¹⁰⁵⁸

Cette chanson manifeste dépeint un tableau pessimiste qui ôte toute espérance à la jeunesse ivoirienne dont le rêve immédiat est le changement maintenant.

VIII-1-3- Formes et réception du zouglou

Le Zouglou a été accueilli avec beaucoup d'empressement, mais fût surtout l'objet de méfiance de la part des intellectuels et des critiques de la musique ivoirienne. Ces derniers y voyaient un phénomène éruptif dont la longévité n'était pas du tout acquise. Koffi Tiburce dans une interview qu'il accorda au journal ivoire Soir du 26 Octobre 1991 soutient :

Le zouglou n'est pas une musique, ni un rythme particulier. Il est d'abord et avant tout une danse. De la revendication. Une danse de la protestation ; [...] Un chapelet de jérémiades qui dépeignent les petits bobos, de nos étudiants, bobos vite dramatisés par les locataires de la cité de yop. [...] Bref, nos étudiants de Yop-city ne mènent pas la belle vie et ils s'en plaignent [...]. L'intention socio artistique qui sous-tend cette nouvelle danse n'est cependant pas nouvelle : Une intention chorégraphique proche de l'esthétique de cette autre danse que l'on désigna sous le vocable Gnaman-Gnaman dans les années 84-86. Gnaman-Gnaman et Zouglou

¹⁰⁵⁸ ADOM (2013), p. 5.

*(quelle coïncidence !) renvoient tous deux à l'idée d'ordures [...] Mais attention, Zouglou veut aussi dire en Baoulé : bête, manque d'initiatives [...] Le zouglou sans suivi artistique disparaîtra certainement quels que soient les efforts médiatiques que Georges Aboké et ses confrères déploieront pour sa survie. L'art reste d'abord l'affaire des artistes [...]*¹⁰⁵⁹

Tiburce laisse poindre dans cette citation le discrédit qui plane sur le Zouglou dès sa naissance, autant d'éléments qui disqualifient cet art naissant dans les milieux intellectuels.

*Le zouglou ne chante pas pour l'élite et il est pratiqué par des artistes qui viennent du bas de l'échelle sociale. Ses chanteurs font peu de cas du « savoir bien chanter ». Non pas qu'ils n'en aient aucun souci mais parce que l'historicité post-coloniale qui correspond à cette nouvelle musique consiste essentiellement à avoir les meilleures ventes. Il s'agit plutôt de réussir ses play-back et ses clips, après s'être adjugé les meilleurs arrangeurs, les meilleurs producteurs, le bon manager et une promotion des plus professionnelles*¹⁰⁶⁰.

Nous constatons que le zouglou est une forme d'intégration et un ascenseur social pour la jeunesse ivoirienne dont les premiers créateurs ne prévalent pas de participer à un élargissement de la parole poétique. D'ailleurs, les autres artistes se désolidarisent du zouglou, référons-nous à l'annexe :

*Garba 50 : Euh !! Hésitation !!! Nous ne sommes pas proches du zouglou, mais nous sommes proche des gens avec notre manière d'être. On se dit que le rap c'est autre chose (poème, images, figures de style, rimes, une autre manière de dire...). Le rap est plus exigeant que le zouglou*¹⁰⁶¹.

L'exigence dont parle le groupe Garba 50 ne cache-t-elle pas une auto-supériorité ? Les rappeurs ne sont-ils pas animés par un égo narratif et une auto contemplation ? Cette posture semble rejoindre celle défendue par Tiburce et l'aile élitaire de la poésie. Cette démarcation élucide le fossé entre deux approches de la poésie. Le zouglou trouverait son originalité dans l'invention d'une nouvelle culture de la performance où la technique englobe le fond et la forme.

Zouglou et changements sociaux

¹⁰⁵⁹ Le texte sur le zouglou est emprunté au Journal « Ivoire soir » du 26 octobre 1991.

¹⁰⁶⁰ KONATE (2002), p. 793.

¹⁰⁶¹ Voir Annexe, p. 83.

Ces cinq textes regroupés dans l'annexe présentent plusieurs *thématiques* que nous déclinerons ainsi :

- dénonciation du tribalisme
- regard critique sur des mœurs ivoiriennes
- dénonciation d'une société injuste
- annonce d'un changement social par l'antagonisme

1/ Le tribalisme, thème central¹⁰⁶² de cette chanson se fonde sur un binarisme exacerbé. Le texte est

bâti sur des oppositions criantes révélées par les pratiques sociales et culturelles de chaque groupe ethnique. L'auteur confronte les Baoulés et les Agnis, les Bétés et les Gouros, les chrétiens et les musulmans, les Wobé et les Guéré, les Bétés et les loubards. Tout en dévoilant, les travers des groupes ethniques et les habitudes malsaines, l'auteur extirpe les préjugés tribaux susceptibles d'embraser une nation. Les parallélismes que convoque cette chanson sont une volonté d'unir la nation ivoirienne rongée par un triblisme viscéral. Cette chanson ne présente pas au plan formel, des figures de sens extraordinaires, des recherches lexicales puissantes ou encore des rimes et des sonorités harmonieuses. Cependant au plan thématique, elle reste une lucarne sur les contradictions de la société ivoirienne. D'ailleurs à propos de l'absence de poéicté des chanteurs zouglou, Tiburce Koffi appuie sa réflexion sur cette chanson, suivons-le :

Mais il m'arrive d'aimer quelques petites plaisanteries musicales zouglou, comme Ziopin : « Mon caleçon est tombé / Comment je vais faire ? » et puis, « C'est les côcôs »... ça me procure du rire, et ça me fait du bien, car j'aime rire, et je profite de toute occasion de rire pour le faire !!!¹⁰⁶³

Le critique Tiburce utilise un nominal rendant compte de sa lecture du zouglou. Zouglou= plaisanteies musicales. Si ce n'est réduire la portée d'un art, que conclure ?

2/ Go soiyé¹⁰⁶⁴, fait partie des chants retenus. L'adjectif soiyé désigne en nouchi quelque chose de ringart, d'ennuyant. Quant au nominal, « go » il qualifie une jeune fille. Petit Dénis,

¹⁰⁶²Voir annexe, p. 243.

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 85.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, p. 244.

l'auteur de cette chanson tire la sonnette d'alarme sur le dépérissement des mœurs dans la société ivoirienne. Cette jeune fille a dépouillé son amant d'un soir en emportant : son jean, son bracelet en or, ses chaussures et même son téléphone portable :

*Je ne vois plus ma Sébago¹⁰⁶⁵
je ne vois plus mon djôrôkô oro¹⁰⁶⁶
Je ne vois plus mon wano¹⁰⁶⁷
Je ne vois plus mon lalé¹⁰⁶⁸*

La structure anaphorique est mise en avant du dépouillement total de la victime. Le vide laissé par le passage de la « go soiyé » confirme qu'elle porte bien son qualificatif « soiyé ».

Mais au delà de la soiyé qui agit dans son microcosme familial, force est de braquer les projecteurs sur le macrocosme, qu'est la société ivoirienne. Evidemment, en partant du global vers le local, nous ne percevons aucune rupture, puisque la société elle-même produit des résidus sociaux digne d'être mis à la poubelle. La société= jeunes filles et jeunes hommes dépourvus d'éthique + dirigeants corrompus, semble soutenir l'artiste Petit Denis.

La critique du matérialisme viscéral des jeunes filles et la légèreté des mœurs sexuelles de ces jeunes dépourvus de toute éthique peut expliquer la crise qui a secoué ce pays.

Mais, les chanteurs de zouglou ne s'en prennent pas qu'aux jeunes filles. C'est la classe politique qu'ils dénoncent dans cette chanson. Face à l'injustice, au tribalisme et au favoritisme dans les concours passés par la jeunesse, voici la réponse que semble donner l'artiste à la classe dirigeante :

*Arrêtez de nous former sinon on sera musclé
Faites très attention parce que palabre qui est là
On sait quand ça commence on sait pas quand ça finit.¹⁰⁶⁹*

Conclusion

Le zouglou en tant que phénomène social prend pour appui le nouchi, langue hybride créée par de jeunes ivoiriens déscolarisés. Il continue de se positionner comme un art engagé

¹⁰⁶⁵ *Sébago*, ce sont des chaussures bateau de la marque Sébago.

¹⁰⁶⁶ *Djôrôkô oro* : ce sont des bijoux en or.

¹⁰⁶⁷ *Wano* revêt le sens d'un jean de marque Lévis 501 et aussi revêt le sens de coup d'un soir.

¹⁰⁶⁸ *Lalé*, terme qui veut dire téléphone.

¹⁰⁶⁹ Voir annexe, p. 245.

en Côte d'Ivoire et se maintient sur ce paradigme et depuis sa naissance, rien n'a vraiment changé. Qu'en est-il du rap en Côte d'Ivoire ?

VIII-2/ Rap: Une poésie urbaine chantée

Le rap et le slam sont deux poésies urbaines chantées, se servant de l'estrade comme lieu d'expression et de diffusion de leur art, ce qui a naturellement poussé la doxa à les confondre. Ces deux genres sont considérés en France, comme la parole des « jeunes de banlieues » soutient le rappeur Disiz la Peste¹⁰⁷⁰. Leur similitude dans les formes expressives proviendrait de la rue qui est avant tout leur matrice (maternité) :

Ces deux expressions artistiques récentes ont très certainement en commun d'être nées dans la rue : elles y puisent leur énergie créatrice et en portent aussi toute la dureté¹⁰⁷¹.

Le mot rap serait issu du verbe anglais *to rab*, recouvrant le sens de « donner un coup », « frapper ». Valen Guédé, quant à lui, lui attribue une acception un peu différente :

Le rap provient d'un verbe américain argotique (to rap) signifiant « bavarder » et représentant un courant musical populaire apparu aux États-Unis vers le milieu des années 70¹⁰⁷².

La définition du musicologue ivoirien, Valen Guédé, semble plus culturelle, et demeure le prolongement qu'affecte le nouchi au verbe bavarder, l'acception de « raper »¹⁰⁷³. Nous pensons que le contexte socio-culturel devance la réalité étymologique du verbe « to rab ». Abondant dans le sens de Perec, nous ajoutons que la matrice du rap a en elle, son ADN dont l'expression de la rue et de sa violence s'en font l'écho.

Pour résoudre le problème de la violence dans les ghettos noirs américains, Afrika Bambaataa¹⁰⁷⁴, qui y vivait dans les années soixante dix, a inventé une forme de batailles lyriques appelées doyen. Ce terme signifie « alexandrins ». Le message était simple : au lieu de vous battre avec des armes, récitez vos alexandrins et voyez qui est le meilleur. L'invention de cette forme a permis de transformer la violence physique en violence verbale¹⁰⁷⁵.

Perec définit le rap en mettant l'accent sur les instances indispensables pour l'expression du rap.

¹⁰⁷⁰ PETETIN (2009), p. 1

¹⁰⁷¹ *Ibid.*, p. 1

¹⁰⁷² GUÉDÉ, article non publié.

¹⁰⁷³ L'expression « arrête de raper » signifie arrête ton bavardage intempestif.

¹⁰⁷⁴ Afrika Bambaataa, de son vrai nom Kévin Donovan, est né vers 1957 dans les cités du Bronx à New York. « Bambaataa » en langue zulu signifie : le leader affectueux.

¹⁰⁷⁵ PETETIN (2009), p. 9.

Le rap est fondé par un principe : le C.L.A.M.P (Concept, Lyrics, Attitude, Musique et Performance). Ces cinq éléments appartiennent au MC, initiales du “microphone contrôler”, celui qui a le microphone. Pour être un vrai MC, il faut posséder ces cinq éléments qui sont interdépendants et complémentaires. Ils constituent les données déterminantes de ce que le MC peut et doit rapper. Le free style est un moment particulier où le rappeur doit montrer son talent en improvisation. Cela lui permet de tester son niveau de flow et de texte. Le flow est la technique dont le rappeur use pour passer son texte. Le clash est un rappel à la raison que font les rappeurs envers un des leurs qui dévie de son concept, et de sa ligne d'éthique. La notion d'éthique est importante car elle est la façon dont tu dois mener ta vie. To be hip-hop, “être hip-hop”¹⁰⁷⁶

La notion d'éthique qui se rajoute à la définition du rap est un atout, car l'art sans éthique reste un phénomène amputé, tout comme

la science sans conscience qui est une ruine de l'âme

Si le rap est une composante essentielle du hip-hop, lui, est doté de plusieurs ramifications selon Perec :

le djaying, le b-boying, autrement nommés les breakers boys, le mcing, le graffiti, et un cinquième élément, récemment intégré, le knowledge, qui consiste à faire connaître la culture hip-hop dans toute sa diversité, aussi bien sur le plan formel que fondamental.¹⁰⁷⁷

On retrouve cette mutation dans la praxis des rappeurs ivoiriens qui se servent du rap comme un exutoire au chômage chronique, à l'inactivité et au manque de vision¹⁰⁷⁸ dans la société ivoirienne secouée par la crise. Sur le plan formel, loin de ce que l'on peut croire, le rap est un genre codifié qui se fonde sur un foisonnement de règles qui peuvent surprendre un néophyte. À l'image de la mondialisation, le rap convoque plusieurs apports linguistiques et culturels en Côte d'Ivoire, il est pétri dans le nouchi, l'argot ivoirien et également dans le vécu mondial.

Le procédé consiste pour le rappeur à parler/réciter par-dessus une musique que le D. J (disc-jockey) transforme en modifiant avec la main le sens de rotation de la platine tourne-disque, ce qui produit des « scratches ». Dans ce genre de musique,

¹⁰⁷⁶ Entretiens avec Malal Talla, alias Fou Malade, artiste rappeur et directeur artistique du « Rap poétique : le rap dans l'enseignement du français », projet qualité, ministère de l'Éducation, Dakar.

¹⁰⁷⁷ PETETIN (2009), p. 7.

¹⁰⁷⁸ Il fut un temps en Côte d'Ivoire où les jeunes se retrouvaient dans les parlements de rue qu'ils nommaient aussi les agoras pour commenter la politique ivoirienne et internationale. Nous pensons que cette masse d'énergie avait tout simplement besoin d'être employée ou d'être occupée par des travaux d'intérêt général ou de toutes natures.

seuls les refrains sont véritablement chantés (généralement par un chœur féminin), tandis que les couplets sont récités avec un rythme saccadé qui demande une certaine virtuosité d'élocution. Voilà défini le rap¹⁰⁷⁹.

Appartenant à la mouvance du hip-hop¹⁰⁸⁰, le rap en constitue l'épine dorsale et puise dans plusieurs sources son inspiration qui dépasse le cadre de la rue, conjugue créativité linguistique, culturelle et sociale. Suivons le point de vue de Perec :

Transculturel, élément de métissage et de créolisation du monde, du texte et du sens, le rap peut sûrement être considéré comme une figure de ce qu'Édouard Glissant appelle « la mondialité¹⁰⁸¹ ».

Les composantes du hip-hop montrent qu'il s'agit bien d'une philosophie basée sur des règles précises : la danse, l'art graphique et musical, la parole. La responsabilité du rappeur est sollicitée par la connaissance qui est la sienne et demeure « la cinquième dimension » de son art, de sa production.

Car les platines sont les instruments de musique de ceux qui n'ont accès à aucune formation musicale et qui récupèrent de vieux vinyles pour faire des « sons¹⁰⁸² ».

Le rappeur authentique se doit d'être un homme de culture restituant l'histoire du rap qui se présente comme un anti-docte à l'oubli, devant rendre compte de :

l'histoire et les théories du mouvement hip-hop et les transmettre¹⁰⁸³

VIII-2-1- L'influence des genres africains dans l'expression du rap ?

Selon les affirmations du musicologue Valen Guédé, on trouve les traces de certaines musiques provenant du continent africain dans des pays hors Afrique, notamment en Europe et aux États-Unis. Valen Guédé explique cette influence de la musicalité africaine au delà de ses frontières continentales en l'imputant à la déportation des noirs au cours de la traite négrière. En effet les déportés, pendant leur éprouvant et périlleux voyage, chantaient des cantiques qui étaient tous imprégnés de leur culture d'origine (praxis sociales, esthétiques,

¹⁰⁷⁹ GUÉDÉ, Entretien avec Valen Guédé 15 décembre 2014 à Abidjan.

¹⁰⁸⁰ Le *hip* désigne la façon de parler des ghettos noirs américains. Le *hop* vient du verbe *to hop*, « danser ». Le *hip* c'est aussi « l'intelligence », et *hop* « le mouvement » : le hip hop, c'est l'intelligence en mouvement.

¹⁰⁸¹ PETETIN (2009), p. 1.

¹⁰⁸² GUÉDÉ, Manuscrit inédit.

¹⁰⁸³ PETETIN (2009), p. 7.

vison du monde ...). Une fois sur leur lieu de supplice, leur faire et leur dire témoignaient naturellement de leur identité africaine. Valen martèle encore :

Et ceux-ci bien que déportés, n'ont pas laissé leur manière de réfléchir, de penser, leur façon d'être de là où ils sont partis de force. Mieux la projection des rapports matériels et spirituels de leurs communautés, leurs sociétés, n'a pas été laissée de côté, oubliée. Bien au contraire cela est encre en eux. C'est dire que les musiques et leurs formes avec lesquelles ils ont traversé les frontières, même s'il y a d'autres sonorités ajoutées de part et d'autre, restent fondamentalement sur le plan esthétique en l'état tout en subissant quelques transformations sans altérer leurs résonances¹⁰⁸⁴.

Le postulat de Valen rejoint celui de Momar Cissé qui clame :

Au Sénégal, des travaux universitaires sur les « paroles chantées ou psalmodies wolof », comme les nomme Momar Cissé, permettent de supposer des origines poétiques africaines aux textes de rap. Les similitudes troublantes autorisent à penser que dans la cale du bateau négrier, dans cet abîme trois fois noué que médite Edouard Glissant, les connaissances et les pratiques de ces formes ont traversé l'Atlantique dans les mémoires et les corps des esclaves, pour revenir, plus tard, transformées par les réalités des ghettos noirs américains. Le rap n'est pas la seule forme littéraire et musicale qui a ainsi resurgi : avant, il y eut le jazz, les negro-spirituals, le blues¹⁰⁸⁵.

Valen Guédé, le musicologue ivoirien révèle que les traces de pratiques africaines traversent le rap et va jusqu'à l'expression, qui soutient-il, exprimerait des pulsions africaines.

À propos du jazz, Valen soutient que le rythme du jazz très syncopé, dominé par des improvisations, vient de l'âme, d'une structuration humaine et non mécanique, ce qui en définitive dénote de la transcription des sensations, des pulsions Africaines.¹⁰⁸⁶

Ces notes musicales étouffées dans le gospel ne décrivent-elles et ne traduisent-elles pas la volonté de communication qui anime les noirs déportés, cryptant leur message afin de ne pas se faire entendre ni comprendre des colons ? Nous ne voudrions pas nous livrer à une analyse socio ethnologique ici, mais notons que ces musiques renferment des fibres d'humanisme. Valen rapproche le rap d'un genre bété. Suivons le musicologue :

Mais une écoute attentive des notes musicales qui sont ses éléments constitutifs, nous démontre qu'en pays Bété, dans le centre ouest de la Côte d'Ivoire, il y a un

¹⁰⁸⁴ GUEDÉ, Manuscrit inédit.

¹⁰⁸⁵ MOMMAR CISSÉ, « Parole chantée ou psalmodie wolof, collecte, typologie et analyse des procédés argumentatifs de connivence associés aux fonctions discursives de satire et d'éloge », Thèse de doctorat d'État et de linguistique, Université Cheik Anta Diop de Dakar, janvier 2006, p. 18

¹⁰⁸⁶ PETETIN (2009), p. 18.

genre musical traditionnel qui a les mêmes caractéristiques que le Rap. Entre les deux genres, il y a des similitudes caractérisées par la même écriture musicale et la tenue du discours de la mélodie. Des paroles saccadées, soutenues par un chœur d'hommes, variables ou pas sur lequel le chanteur principal connu sous la dénomination du Tohourou, fait des improvisations. C'est ainsi est la trame du Tohorou dont la signification (atnôrou), raconte-moi, apprend-moi l'histoire, est éloquente. (...) Dans la région de Daloa, le répertoire d'un Tohourou répondant au nom de Tima Gbahi Ernest, est dominé par le principe du Rap. Il en est de même pour les autres Totorwui tels que Lago Liadé Emile, Srolou Gabriel etc. Une écoute analytique du répertoire de tous ces chanteurs, considérés comme les détenteurs ou maîtres de la parole proférée, nous renvoie à cette question fondamentale qui est de savoir si, le Rap ne vient-il pas du continent africain et par manque de spécialistes de la musicologie, de nombreux genres musicaux exploités sur le plan mondial, ne viennent-ils pas aussi de l'Afrique, berceau de l'humanité ?

Le musicologue ivoirien, Valen Guédé soutient fermement que le jazz et d'autres musiques africaines proviendraient de l'influence des peuples noirs. Ce positionnement est également repris par l'universitaire sénégalais Mommar Cissé. Toutefois, nous ajoutons que la seule faiblesse de l'assertion de Valen repose sur cette absence de musicologue africain qui puisse analyser les notes et mettre en lumière cette influence africaine. Le problème que soulève Valen est souvent perceptible dans plusieurs domaines de connaissances en Afrique. Ce positionnement relève-t-il de l'ordre du slogan, des positions de principes dans la mesure où il n'étaie pas son affirmation en la démontrant sur la base de faits réels ? Il nous semble que plusieurs chercheurs fondent leurs analyses sur des impressions, une assertion déjà soutenue par Aboubakar Ouattara ou Kouadio Nguettia Kobenan Martin au sujet du rythme nègre ou encore de l'âme noire :

La lecture de certains genres rituels musicaux comme le Wuigogo, Logbotôwoli renforcent notre conviction que malgré les dénominations que portent certains genres musicaux aux quatre coins du monde, ils portent autant qu'ils sont, les éléments constitutifs de certaines musiques africaines. Étant entendu que c'est à partir des éléments constitutifs d'une musique que l'on peut la désigner comme tel ou tel autre genre, l'on peut aisément dire que toutes ces musiques que l'on entend ici et là, viennent de l'Afrique malgré quelques transformations apportées çà et là.
1087

Nous présentons les textes du groupe « *Garba 50* », des textes transcrits par nos soins, qui serviront de limon à notre analyse. Le rap, genre musical et poésie chantée, sert la cause des jeunes ivoiriens qui l'utilisent pour dénoncer ce qu'ils qualifient d'inacceptable : leur galère au sens de misère totale. La thématique de la galère traverse tous les poèmes et est

décrite différemment d'un texte à un autre, tantôt anthropomorphisée, tantôt réifiée, elle est omniprésente. Des expressions diverses et multiformes de la galère prolifèrent et constituent la richesse de ces textes. Pour mieux comprendre ces textes, nous procéderons dans un premier temps à l'examen thématique de cette poésie chantée et, dans un second temps, nous analyserons la pertinence formelle de celle-ci pour en ressortir non seulement leurs liens aux changements sociaux mais aussi leur identité orale.

VIII-2-2- L'expression de la galère

Les textes que nous avons retenus dans cet album dévoilent la trame d'une galère multiforme. Seuls les textes intitulés « *C'est la vérité*¹⁰⁸⁸ » et « *On n'est pas même chose*¹⁰⁸⁹ » se démarquent de cette thématique principale. La paupérisation à outrance se décline par les nominaux suivants : *maladie, palu, vigiles, rhume, ordures, mort, galère, enfer, suicide, ordures, tchoin* Des adjectifs tout aussi expressifs *dur, douloureux, stérile, aplaties*, des verbaux comme *suicider, transpirer, brailler, tremper, froisser, entasser, frauder, pleurer* Des expressions nouchi, dioula : *c'est dur deh, ça ment, un petit Gbagbo ; on n'est pas débèh, c'est mou.*

Ces textes chantés dévoilent plusieurs formes langagières et lexicales qui rendent compte du vécu quotidien de leurs auteurs et des Ivoiriens en général. La paupérisation dont parlent les rappeurs sature tous ces textes, elle est d'abord vécue personnellement par ces artistes eux-mêmes et aussi par le gros du peuple de Côte d'Ivoire. Nous pouvons lire dans le texte *ça va aller* : « *c'est galère qui veut me rendre fou* », « *j'ai la tête entre les cuisses de la galère* » « *j'en ai marre que la galère me suce* » ou encore dans « *C'est comme ça* » « *C'est galère qui est notre maladie* »¹⁰⁹⁰. Dans ces textes, il nous est donné de voir une constance de la misère sociale décrite, livrée par des images, la galère y est comparée à la sangsue renfermant la symbolique de la succion du sang jusqu'à l'anémie.

Dans l'image évoquée dans la locution « *j'en ai marre que la galère me suce* », nous y relevons deux principaux agents : un suceur, le bourreau et un sucé, la victime. L'allusion au verbe sucer renferme l'idée du rapport de force, de domination à l'avantage du dominant et

¹⁰⁸⁸ Voir Annexe, p. 214.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, p. 229.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 203.

l'assujettissement qui en découle pour le dominé. Le bourreau est la galère qui, elle, se nourrit de l'artiste, la victime. Le drame dans cette configuration repose sur le fait que le rapport de force déséquilibré ne laisse aucune place à une inversion de rôle. Il n'y a donc aucune échappatoire pour le rappeur, qui d'ailleurs, ne veut plus supporter ce statut de victime involontaire. Autant d'éléments signalétiques qui renforcent l'idée de l'extrême dénuement de cette frange de la population marginalisée. Si l'image de la sangsue rend compte de la souffrance, il faut y adjoindre l'idée de strangulation qui révèle également l'ampleur de la galère.

L'expression « *J'ai la tête entre les cuisses de la galère*¹⁰⁹¹ » dénote une allusion culturelle importante. En effet, en Côte d'Ivoire, dans les villages et les quartiers populaires, les jeunes gens se bagarrent souvent, et l'un des coups reçus, appelé « kata », les plus embarrassants consiste à coincer la tête de l'adversaire entre les cuisses de celui auquel il s'oppose. Dans la langue Bété, cette action se nomme « quélé ». En général, c'est le plus fort qui emprisonne l'adversaire entre les cuisses. L'idée de la strangulation qui en découle montre encore que le pôle dominant est la galère et pôle dominé l'artiste. Cet anthropomorphisme de la galère annonce la défaite d'emblée du sujet qui lutte, mais surtout qui suffoque et dont la mort est planifiée dans ce processus. Or la strangulation ou l'étranglement est l'action de serrer l'avant du cou pour comprimer les artères ou la trachée. Elle entraîne l'évanouissement puis la mort par asphyxie. Si la strangulation peut être volontaire (meurtre, tentative de suicide,) elle peut être accidentelle (compression par un objet ou une machine...).

*J'ai la tête entre les cuisses de la galère*¹⁰⁹²

Ce vers peut être schématisé en montrant la puissance, la prégnance de la fracture sociale par l'alternance entre le tout et la partie. Le tout représenté par la galère enfermée, emprisonne la partie que constitue la tête. Cet anthropomorphisme fonctionne comme une synecdoque du tout qui happe la partie sans aucun espoir de survie.

In fine, il en ressort que la maladie n'est plus la cause de l'affaiblissement du corps entraînant la mort, mais plutôt la galère. Dans cette configuration, la galère joue le rôle de

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, p. 196.

¹⁰⁹² *Ibid.*

maladie tant elle est âpre. « *C'est la galère qui est notre maladie* ». Cette image métaphorique traduit la similitude entre la galère et la maladie qui sont mises sur le même pied, dans leur finalité à court et moyen termes : celle d'ôter la vie. Si la galère est une maladie silencieuse qui tue, force est de constater que la rareté des denrées alimentaires empêche les protagonistes de se nourrir correctement. La faim, également, les traque quotidiennement « *J'ai la dalle*¹⁰⁹³ ». « *Si j'ai luck*¹⁰⁹⁴ *ce que je trouve c'est ça je mange* » ou « *pour manger à midi il faut lancer cauris* »¹⁰⁹⁵

Se nourrir ne dépend ni de leur initiative, ni de leur volonté, mais des forces qui les transcendent, ce qui explique la formule divinatoire : *Lancer cauris*. L'incertitude qui plane sur le fait de se nourrir est d'autant plus grande que le texte nous en donne des précisions alarmantes. Les protagonistes sont contraints à se sustenter en ne prenant qu'un seul repas par jour. On peut lire dans *Abidjanais* :

*Garba 50 ça nous envoie à 18h*¹⁰⁹⁶

La souffrance est également décrite par la mention du nombre des occupants dans les différentes habitations, évoquant le surnombre. On peut lire :

*On est trop beaucoup
Dans salon de mon tonton
Y a pas place*¹⁰⁹⁷

La misère sociale en Côte d'Ivoire, triste réalité ivoirienne a débouché sur un redéploiement des locataires dans les maisons. Ainsi, le salon initialement prévu pour recevoir des hôtes s'est substitué en chambre. Mieux, cet espace est saturé par le nombre de locataires au point où les résidents ne disposent plus d'espace pour se mouvoir.

On perçoit la misère dans l'apparence physique de ces artistes, la maigreur, signe de la paupérisation n'est plus à cacher :

*Nous, on est trop mince*¹⁰⁹⁸,

¹⁰⁹³ L'expression *J'ai la dalle* signifie en nouchi recouvre le sens de j'ai faim.

¹⁰⁹⁴ *Luck* désigne la chance.

¹⁰⁹⁵ *Lancer cauris* signifie consulter un médium.

¹⁰⁹⁶ Annexe, p. 209.

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*,

¹⁰⁹⁸ Annexe, p. 238.

La manière de se vêtir fournit des indices sur le niveau de paupérisation de ces artistes qui ne peuvent pas s'offrir des vêtements. Ils ne portent que des t-shirts aux logos des entreprises, comme s'ils étaient devenus des panneaux publicitaires ambulants. Faute de moyens financiers, ils ne disposent que de ces habits pour cacher leur nudité. Tout ce tableau que nous dépeignons ici montre bien que ces jeunes sont, d'emblée, des enfants de la rue, sans espoir de jouir d'un avenir prometteur et d'un rayonnement certain. Ces artistes soutiennent du fait de la dureté de leur vie, qui ne leur a offert aucune issue, sinon celle d'être des enfants de la rue.

*On descend pas dans la rue
Elle nous a déjà pris*¹⁰⁹⁹

VIII-2-3- L'expression de la fracture sociale

Le drame humain que décrivent les artistes est projeté sur toute la société ivoirienne, qui se caractérise par un manque criard d'hôpitaux ou mieux, par l'absence de médicaments dans ces établissements médicaux. Aller à l'hôpital dans ces conditions est synonyme d'aller dans un mouroir.

*Tu vas à la morgue et puis tu dis tu vas à l'hôpital*¹¹⁰⁰

Si aucune société n'est figée et que le changement fait partie de l'ordre naturel de la société, la fracture sociale si prégnante dans la société ivoirienne, a introduit un nouvel ordre sur le plan sanitaire. L'amplitude de certaines pathologies liées à la misère galopante apparaît de manière criante. Dans le texte, « *C'est comme ça* » nous pouvons lire : *typhoïde a pris le pouvoir du palu* ». Le paludisme, selon les statistiques de l'OMS, tuait 173 enfants en Côte d'Ivoire toutes les heures et de ce fait était l'une des premières causes de mortalité infantile dans ce pays. Le paludisme est supplanté par la fièvre typhoïde. Il naît une loi de la conversion des pôles contraires en ce sens que le paludisme est dominé dans ce nouveau contexte social. Quant à la fièvre typhoïde, elle est devenue aussi importante que le paludisme et le sida en Côte d'Ivoire. On la nomme « maladie de la saleté ». Les rappeurs ont pris la mesure de ce changement social qu'il exprime à travers ces jeux de changement lexicaux. Le paludisme est supplanté par la fièvre typhoïde dont les ravages déciment les populations

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 200.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, 196.

africaines. On impute ce déclassement à la descente des ordures dans la rue qui, finalement, est l'expression d'une descente aux enfers. Aujourd'hui, à cause des problèmes d'insalubrité et d'échec de la gestion des déchets et du ramassage d'ordures, on voit que la fièvre typhoïde cause de nombreux décès, une véritable hécatombe en Afrique subsaharienne. Cependant, cette situation alarmante ne débouche pas sur la mise en place d'une politique sanitaire adaptée et conséquente. Une inertie incompréhensible ! Bien au contraire, les hôpitaux demeurent des lieux de mouiroirs, un échec politique qui est accentué par une mauvaise gestion des problèmes liés à l'emploi, au chômage chronique. En effet, en Côte d'Ivoire, le chômage a atteint un niveau effarant, en effet plus 60% des jeunes sont sans emploi, selon les chiffres de la banque mondiale, et la croissance s'élève à moins 7%¹¹⁰¹.

L'espoir réel des étudiants pour décrocher un emploi est quasi nul, si ce n'est de devenir des vigiles :

*Leurs diplômes stériles accouchent des vigiles*¹¹⁰²

À défaut d'être vigile - métier qui ne requiert pas une formation universitaire, puisqu'il s'agit de vendre ces biceps - on peut gérer des cabines téléphoniques, pratique commerciale qui s'est vulgarisée en Côte d'Ivoire depuis l'avènement des téléphones portables. Les jeunes gens se construisent une petite table et une chaise et s'asseyent en bordure de route, ils interpellent çà et là les passants, et leur proposent de passer des appels téléphoniques à 100 FCFA. Voici une des solutions inventées par les jeunes étudiants ivoiriens pour juguler le chômage :

*Si y a pas stage faut gérer cabine*¹¹⁰³.

Quant aux universités, elles subissent la situation de crise de sorte que les années blanches se succèdent. L'université d'Abidjan est fermée depuis la crise postélectorale qui a vu la chute du régime de Laurent Gbagbo¹¹⁰⁴. Depuis lors, les étudiants sont livrés à eux-mêmes. C'est encore une série d'années blanches qui sera décrétée par les rectorats des villes d'Abidjan et de Bouaké.

Quand tu as eu le bac tu as crié

¹¹⁰¹ Ces chiffres correspondent à ceux de la banque mondiale en 2011.

¹¹⁰² Voir annexe, p. 213.

¹¹⁰³ *Ibid.*, p. 216.

¹¹⁰⁴ L'université d'Abidjan a été fermée pendant deux années suite à la crise post-électorale en Côte d'Ivoire.

*On dirait Drogba a marqué
But oh !
Maintenant année blanche te suit,
Tu es devenu chauve en amphi*¹¹⁰⁵

Si les universités ivoiriennes sont des portes flambeaux de la décadence sociale, les transports publics ne sont pas en reste ; ils rendent compte de façon vivante de la souffrance du peuple ivoirien.

Emprunter le bus relève du combat au regard des efforts physiques que cela exige. Ainsi prendre le bus recouvre le sens de guerroyer, ce qui est évoqué dans les textes des rappers du groupe Garba 50. Écoutons les auteurs :

*Abidjan si tu prends pas le bus t'as gagné la guerre*¹¹⁰⁶

Ne pas emprunter le bus est synonyme d'une guerre remportée. Cet échange lexical vise à mettre en lumière un calcul algorithmique bus = aller en guerre. Or, la guerre entraîne la destruction morale et physique donc, prendre le bus équivaut donc à s'autodétruire.

La victoire consiste à éviter ce moyen de transport, qui, au fond, n'est qu'une mascarade. Celui qui emprunte le bus, pratique de façon imagée une compétition sportive de haut niveau.

*Le bus, c'est un sport public ; qui a dit c'est transport ?*¹¹⁰⁷

Les efforts qu'exige la prise du bus se justifient par le très grand nombre de récipiendaires. Les nombre de candidats bravant cette aventure périlleuse se décline par l'affluence sur les quais, la queue sur le trottoir.

*Il faut arriver au quai le monde,
On dirait la fin du monde.
On fait rang pour aller en enfer
C'est un petit Gbagbo qui t'arrange si tu transpires*¹¹⁰⁸.

La forte affluence ne semble pas dissuader lesdits candidats. Ceux-ci n'ont pas d'autres choix que d'emprunter ces transports en commun dans de telles conditions, les autres moyens de transport étant onéreux pour eux. L'affluence des passagers combinée aux retards des bus et aux incertitudes d'arriver à destination constituent autant d'éléments qui indiquent l'état de

¹¹⁰⁵ Annexe, p. 229.

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 217.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*

¹¹⁰⁸ *Ibid.*

faillite des transports en commun, une faillite qui atteste de l'échec des gouvernements successifs.

*On sait déjà qu'on va pas arriver à l'heure mais
On prie tous pour que le trente neuf soit de bonne humeur.
Faut pas qu'il nous laisse sur autoroute¹¹⁰⁹.*

En empruntant le bus l'arrivée à destination n'est pas garantie au regard de la vétusté du bus, un véhicule de transport qui peut tomber en panne en cours de chemin et laisser les occupants sur l'autoroute sans même que ces derniers ne puissent monter dans un bus de remplacement. À cela, s'ajoutent les conditions déplorables du voyage.

*Si tu vois le onze bourré
Tu te rappelles que la traite négrière n'est pas terminée.
L'homme est entassé comme patate dans grenier¹¹¹⁰.*

La comparaison des conditions du voyage dans le bus à la traite négrière évoque le caractère inhumain dans lequel se faisait la déportation des Noirs pendant cette période. Les esclaves étaient attachés par groupe ou encore entassés dans les cales, ce qui rendait le voyage extrêmement dur. Si les poètes énoncent une telle comparaison, c'est sans doute parce qu'ils critiquent la rareté des bus qui est si grande, qu'ils sont vraiment pleins à craquer.

*Les bus sont rares comme les femmes mariées.
(...)
Incognito je suis monté dans bus.
Si je savais quand je suis descendu
J'étais plus froissé que mon lotus
Toute l'odeur de parfum qui était sur moi est partie.
On dirait ça fait un mois je tue cabri¹¹¹¹*

La fracture sociale est également perçue dans le texte « on n'est pas même chose ». Les deux compartiments de la société sont présentés comme deux blocs aux intérêts antagonistes ; d'un côté, ceux qui vivent dans l'opulence et qui n'ont aucune expérience de la misère et de l'autre, ceux qui sont désignés comme étant des acteurs sociaux sur lesquels cette souffrance s'abat. Enfin, les étudiants des années 80, perçus comme étrangers à ces bouleversements sociaux, qui n'ont aucun lien de parenté avec les masses populaires actuelles, ceux-ci considérés comme de vrais petits bourgeois. Là aussi, un redéploiement de

¹¹⁰⁹ Annexe, p. 217.

¹¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹¹ *Ibid.*

la société montre bien que le contenu sémantique de la notion « étudiant » a subi peu à peu des modifications et le niveau des étudiants détérioré. Les années 90¹¹¹² jusqu'à nos jours voient la situation des étudiants périlcliter. Ceux-ci vivent dans une précarité grandissante sans commune mesure sur le plan social et économique comparativement à leurs prédécesseurs. Si leurs prédécesseurs ont vécu des années de vaches grasses, jouissant du temps de la gloire de la côte d'Ivoire, un temps évalué par les économistes comme celui du miracle ivoirien, les étudiants des années 90 à nos jours, quant à eux, font partie intégrante de la classe des pauvres que l'on peut désormais classer dans le second groupe, ceux sur lesquels la souffrance s'abat. Être un étudiant dans un contexte du multipartisme, de l'ère des libertés d'expression et d'une prise de conscience l'a hissé au rang d'agent au bénéfice des hommes politiques. Dans ce contexte, les étudiants sont considérés et désignés les bras secourables des partis d'opposition. Quant aux partis politiques, ne pensant qu'à leurs places, leur progression, ils les utilisent à des fins politiciennes au détriment des études universitaires, ce qui constitue un grave déséquilibre desservant le milieu universitaire. Ce problème n'a hélas pas été solutionné par les différents ministères de l'éducation nationale qui se sont succédés. Cet échec politique de l'État ivoirien est-il imputable à une absence de volonté du pouvoir ivoirien de le régler ou au contraire s'agit-il d'une volonté étatique visant à laisser la situation perdurer ? Un des discours de l'ancien président Laurent Gbagbo montre la difficulté de briser cette alliance contractée entre les étudiants et le monde politique, une alliance qui paraît difficile à briser tant elle est forte et indestructible.

VIII-2-4- L'expression de la sorcellerie

1- La sorcellerie en tant que phénomène culturel en Afrique

VIII-2-4-1-Sorcellerie et mystère

La chanson « c'est la vérité » rompt en visière avec les autres chansons étudiées précédemment dont les thématiques insistent sur la misère sociale et ses corollaires. Les

¹¹¹² Les années 90 sont un tournant dans la vie des étudiants ivoiriens, année de crise et de suppression quelques années plus tard de tous les avantages estudiantins. (Bus scolaires, restaurants universitaires...)

premières images auxquelles cette chanson allude s'applique à un domaine relevant du mystère, du mystique.

Le vide du référent dans ce texte semble confirmer le mystère que nous avons ci-dessus évoqué. L'adjectif « bizarres » mentionné à la page 210 s'ajoutant à autre image qui ressort de la locution « *des gens qui s'envolent* » à cette même page ou encore de l'expression « *d'autres qui marchent sur leur tête* » plantent le décor en mettant l'accent sur une atmosphère mystérieuse, mystique. Ces images montrent bien que les récipiendaires de cette pratique sociale relèvent du domaine du surnaturel et non de celui de la raison. Tout d'abord, l'auteur use de métaphore pour présenter ces personnages comme des êtres qui s'envolent et n'agissent pas normalement comme à l'accoutumée. Leur aptitude au vol range ces personnages au niveau des êtres étranges, dotés à la fois de capacités humaines et de capacités surnaturelles, celles liées au vol propres aux avions et aux animaux volants. La description de ces personnages étranges croit dans l'aspect mystérieux, mystique puisque ceux-ci marchent à l'envers, la tête jouant désormais le rôle des pieds, à l'opposé des êtres humains normaux. Ce sont des personnages qui empruntent à la fois des spécificités humaines par certains aspects, par d'autres aspects au monde des animaux et enfin à un monde autre puisqu'ils marchent à l'envers. Jusqu'ici, le mystère est entretenu par une atmosphère que la raison cartésienne ne peut expliquer. Rien n'est clairement indiqué qui aurait pu expliquer de tels agissements. À partir de la page 211, l'auteur mentionne expressément le vocable « sorcellerie », désormais, le lecteur possède la clef pour ouvrir l'univers de ces mystères, de ce monde étrange et singulier.

À travers ces deux autres métaphores *in presentia*, nous avons perçu que la *praxis* des sorciers était alliée à des actes relevant du « didiga »¹¹¹³. Les nouveaux panneaux de signalisation que nous offrent ce texte montre que ces êtres particuliers, étranges sont mus par une volonté de nuisance gratuite. Ce texte présente le sorcier comme celui qui se fixe pour objectif de détruire tout sur son passage, de transformer toutes les choses positives en leur contraire :

Tu veux monter, ils font tout pour te faire descendre », « on veut te peindre parce que tu es brillant » (p. 111) « tu traversais le fleuve, d'un coup tu te noies », « le malheur t'a vu, ta prochaine maladie sera pas le palu, c'est la méchanceté des

¹¹¹³ Didiga est un terme bété signifiant « impensable ».

nègres (p. 111). «Ils te préfèrent en cadavre Ils t'ont débranché, ils t'ont éteint¹¹¹⁴.

Toutes ces images ou groupes de phrases présentent la sorcellerie sous un angle très péjoratif si tant est que l'on puisse y percevoir des aspects positifs. La mission assignée aux sorciers est la destruction de tous ceux qui sont dans leur collimateur. Ainsi, on n'est pas surpris par une présence massive des verbes de mouvements qui sont toujours employés à contre-courant, dans un sens opposé, montrant le déplacement de la cible : monter/ descendre ; peindre/ brillant ; traverser/ noyer ; débrancher, brancher/ éteindre/ allumer¹¹¹⁵. Le mouvement de « monter » décrit une direction vers le haut (orientation verticale) et « descendre » une autre direction vers le bas. Ce déplacement décrit par les verbes de mouvement s'effectue dans un espace inféré. Car le texte ne nous dit pas où le personnage veut monter. Cependant, ce contexte permet à l'usager de la langue française de comprendre qu'il s'agit d'une ascension sociale. Cette aspiration à un bien-être social est inhibée par le verbe « descendre » qui relève surtout de l'ordre du brisement ou encore de ce que Zadi Zaourou a nommé le nivellement par la base¹¹¹⁶. Les pays anglophones, notamment le Ghana, qualifient la sorcellerie de *PHD* africain dont le sigle signifierait « Pull Him Down ». Nous allons nous servir des notions de « statique » « cinématique et de « dynamique » introduites par Desclés¹¹¹⁷ afin de décrire ces verbes de mouvement. Pour ce chercheur, dans la cinématique, il n'y a pas d'agent qui soit responsable du mouvement ou qui le contrôlerait, *a contrario*, dans la dynamique l'on trouve bien un agent responsable du mouvement qui le contrôle. Ici, les mouvements décrits (monter/descendre, traverser/noyer, brancher /débrancher, allumer/ éteindre) expriment un changement qui s'opère dans la violence dans un lieu connu ou inféré. La cible qu'est la sorcellerie fait et contrôle le mouvement et le changement. La sorcellerie règne en maîtresse des lieux et des espaces. Toute l'atmosphère aérienne, terrestre et aquatique est placée sous son total contrôle au regard des pouvoirs qui lui sont propres. Toute l'imagerie collective africaine a toujours condamné cette pratique qui, d'ailleurs, est en net recul dans l'Afrique moderne, dans la mesure où d'une part ces pratiques sorcières visaient à détruire et d'autres part, les influences de la religion chrétienne et musulmane ont participé à la chute progressive de celles-ci.

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p. 213.

¹¹¹⁵ Nous avons choisi d'ajouter les deux verbes « brancher » et « allumer », verbes que nous avons d'ailleurs soulignés.

¹¹¹⁶ ZADI (1998), manuscrit inédit sur la politique culturelle, s. p.

¹¹¹⁷ CHOLEWA (2011), p. 129-138.

1-La sorcellerie en tant que phénomène universel

Étymologiquement, le mot sorcellerie désigne une pratique incompréhensible car enrôlée d'opacité. La sorcellerie est une forme populaire de magie noire ; art ou pratique du sorcier. Acte, formule, grimoire, livre, opération, phénomène, pratique, rituel de sorcellerie ; don de sorcellerie ; crime, délit de sorcellerie ; employer, pratiquer la sorcellerie ; avoir recours, s'adonner à la sorcellerie ; être accusé, convaincu, soupçonné de sorcellerie.

La première origine dériverait de « sourcier » et la seconde proviendrait du mot sort, maléfice lancé par un « jeteur de sorts ». La traduction est *"Hexe" dérivée du vieil allemand "Hagazussa", c'est-à-dire Zaunreiterin "femme qui monte un Balai", d'où l'image traditionnelle de la sorcière en train de voler sur son Besom (mot désignant le balai).*

La sorcellerie reste somme toute un terme controversé dont les significations varient selon les cultures. Tantôt proche de l'occultisme (consultation de bons et mauvais esprits), de la magie et des croyances aux pouvoirs surnaturels, la sorcellerie a toujours été l'objet de vives critiques et même dénoncée par certaines sociétés. La chasse aux sorcières en est une illustration de ce rejet dont nous parlions tantôt. Dans l'Antiquité, la société interdisait cette pratique nocive et toutes les religions monothéistes (Judaïsme, Christianisme et Islam) également dénoncent la sorcellerie qu'elles qualifient de démoniaque.

La sorcellerie n'est donc pas l'apanage des sociétés africaines comme semblent le soutenir les deux artistes qui insistent plus que de raison sur les travers de la sorcellerie africaine. *C'est la méchanceté des « nègres », tu ne leur a rien fait mais ils te préfèrent en cadavre.* La sorcellerie est donc inhérente à toutes les cultures et comme telle, elle est une pratique universelle fondée sur un invariant qu'il est bon de révéler. Les éléments variables seraient en étroite rapport avec les différentes cultures dans lesquelles la sorcellerie se déploie.

VIII-2-4-2- Sorcellerie, organisation humaine dont les fondements sont la jalousie et l'envie.

Le texte, dans sa dernière partie, rectifie le tir en soutenant « *Les hommes, me méfier, la jalousie, quand elle s'organise ça s'appelle la sorcellerie¹¹¹⁸* » ; ce que nous croyons juste. La sorcellerie est un groupe de pression dont l'objectif est de neutraliser et faire

¹¹¹⁸ Voir Annexe, p. 214.

disparaître tous ceux qui s'opposent aux intérêts positifs du groupe. C'est ce que nous considérons comme l'invariant. À cet invariant, viennent se greffer des variations qui sont en rapport avec l'aspect culturel. En occident, les pratiques de la vieille sorcière dans les contes sont toujours entourées de mystère. Elle a souvent un balai sur lequel elle se tient et s'envole. Cette image est totalement reprise par les deux rappers mais, ils l'appliquent à l'espace culturel africain. « *Y en a qui s'envolent un pied sur brindille de balai et puis d'autres marchent sur leur tête.* » Les variations sont liées aux différentes cultures qui ont leurs propres caractéristiques. Ainsi le texte nous décrit des carrefours avec des menstrues, des cauris, des œufs blancs, des canaris cassés, des noix de cola, autant d'éléments signalétiques du mystère que nous évoquions, mais surtout des pratiques totalement ancrées dans la culture africaine. Il y a également des vocables nouveaux enrichissant le vocabulaire de la sorcellerie. Les Africains parlent de « manger » au sens de tuer socialement, de faire disparaître ou même d'assassiner. Ce principe de neutraliser et de faire disparaître ceux qui sont un danger pour le groupe fédère toutes les pratiques de la sorcellerie que ce soit en Occident ou en Afrique. Cette définition est notamment une ramification du lobbying consistant à organiser un groupe de pression afin de défendre les intérêts dudit groupe. Certaines sectes occidentales ou même asiatiques peuvent être considérées comme des branches de la sorcellerie occidentale et asiatique.

DSK aurait été politiquement neutralisé et il a disparu dans son propre camp socialiste. Tous les anti-DSK feraient partie de ce lobbying qui l'a neutralisé et l'a fait disparaître de l'espace de visite. Et de l'autre côté, il y avait le lobbying propre de Nicolas Sarkozy pour qui il représenterait aussi une menace. En clair, il aurait été victime de ce que nous appellerons la sorcellerie occidentale. Nous pouvons multiplier les exemples, l'affaire Cahuzac ou encore l'affaire Gayet, l'affaire Copé à la veille des élections municipales.

VIII-2-4-3-Sorcellerie et changements sociaux en Côte d'Ivoire

Les artistes ont bien compris que les fondements de la sorcellerie sont la jalousie et l'envie, sentiments propres aux humains. Dans ces conditions, il est bien évident que cette pratique soit universelle. Cependant, en Côte d'Ivoire, il est donné de constater un bouleversement dans la société. Dans les années 1960 et 1970, les pratiques de la sorcellerie étaient très répandues surtout dans les populations rurales. On assistait régulièrement dans le Centre-ouest de la Côte d'Ivoire, par exemple, à des séances de désenvoûtement public. Des

noms revenaient sur le bout des lèvres comme Gbahié, Zrédi, des prêtres exorcistes dont la mission était de dénoncer les sorciers et de mettre ainsi fin à leurs œuvres de destruction massive. Pendant ces séances, les villageois se retrouvaient sur la place publique et chaque individu était passé au scanner par ces prêtres qui exhumaient ainsi les mauvaises œuvres. Ces pratiques culturelles ont complètement disparu avec l'urbanisation galopante en Côte d'Ivoire et certains pays comme le Cameroun condamne à une amende allant de 5000 à 150000 FCFA toute pratique de sorcellerie avérée. Il y a donc une déliquescence de la sorcellerie liée également à la ferveur religieuse dans les pays africains.

Si l'on en croit les statistiques approximatives des spécialistes des religions, la communauté des chrétiens évangéliques et pentecôtistes au Sud du Sahara talonne désormais celle des catholiques, après avoir vampirisé les effectifs du protestantisme, dont elle est issue. Avec une armée de fidèles estimée entre 120 et 150 millions d'âmes, cette mouvance est avec l'islam, la forme religieuse la plus expansive en Afrique.¹¹¹⁹

Ainsi d'Abidjan à Kinshasa, de Nairobi à Accra, de Libreville à Johannesburg, nous assistons à un christianisme qui ne laisse aucune plage à la prospérité de la sorcellerie qui d'ailleurs est son premier ennemi. Il faut vaincre les puissances des ténèbres en proclamant la suprématie de Christ-Roi. Essentiellement urbaines, ces églises auraient aujourd'hui atteint les villages les plus reculés du continent où le message est le même.

Si ce thème se désolidarise de toute l'œuvre, il rend compte tout de même des mutations spirituelles qui traversent l'Afrique contemporaine.

VIII-3/ Garba 50: un rap de rupture et proximité

Le rap phénomène reçu en Côte d'Ivoire dès les années 90, subit une mutation étiologique pour devenir en terre éburnéenne un art élitiste. D'ailleurs les premiers groupes de rap en Côte d'Ivoire sont constitués des enfants de Cocody¹¹²⁰. Ils n'ont aucune propension à dénoncer si ce n'est de chanter l'amour, célébrer la vie et la Côte d'Ivoire. Des artistes comme Yves Zogbo Junior, les RAS sont des porte-flambeaux d'une musique de petits bourgeois. Plus récemment Almighty et Stezo, eux, pratiquent un rap très urbain, très bourgeois. Ils sont

¹¹¹⁹ *Jeune Afrique* n°2768, p. 25, daté du 26 janvier au 1^{er} Février 2014.

¹¹²⁰ Ce sont les enfants de la petite bourgeoisie ivoirienne.

animés par le souci d'être de vrais calques du rap américain dans sa forme. Dès lors, ils produiront un hip hop conventionnel qui n'est pas du tout la visée de Garba 50.

Garba 50 produit un rap de rupture. Ces jeunes rappers veulent sortir le rap des carcans classiques et conventionnels tels que pratiqué par les américains et rompre en visière de ce fait d'avec le déjà existant. De plus, voici comment ce groupe ivoirien définit son originalité donc sa rupture :

En étant nous-mêmes, le choix des mots nouchi, les tchai de la rue. La rue parle, la rue a son langage et nous intégrons ce langage dans notre rap. On fait un mélange de nos acquis intellectuels et des acquis de la rue. Le français déformé est également au cœur de notre rap ; on dira « m'ger » et non « manger ». Voici un peu comment le rap abidjanais peut se définir¹¹²¹.

L'imbrication de la rue, des réalités socio-linguistiques ivoiriennes, de la dénomination du groupe¹¹²² confortent le primat de l'intériorité sur l'extériorité. Ce groupe confirme son désir de s'écarter des sentiers battus par le rap africain, que des critiques juxtaposent à un type de folklore. Il produit un rap intégré en terre ivoirienne et rendant compte de toutes les turpitudes de la vie urbaine ; ce ne sont donc plus les réalités afro-américaines, les réalités d'immigrés d'Europe ou encore des jeunes des banlieues parisiennes qui sont mis en valeur. Il s'agit bien d'un rap estampillé, « made in Côte d'Ivoire ».

Écoutons encore le groupe Garba 50 :

On ne pouvait pas aller aux states, les states sont venus nous trouver.¹¹²³

L'appropriation du rap dans une langue du terroir est une réalité que nous retrouvons aussi bien chez les rappers sénégalais et cette idée est reprise par Petetin :

¹¹²¹ Annexe, *Ibid.*, p. 71.

¹¹²² Le garba est un met composé de semoule de manioc accompagnée de thon était d'origine américaine, il aurait attiré les alter-mondialistes sur les bords de la lagune ébrié. "La mal bouffe", apparue en début de la décennie 90, est devenue, avec la crise économique, un véritable phénomène. Au garbadrome on prend, avec un morceau de poisson thon à 100 FCFA, du garba pour au moins 50 francs. GARBA 50 est ainsi l'expression d'une réalité limitée à la survie.

¹¹²³ *Ibid.*, p. 71.

Les rappeurs sont des logothètes : des créateurs de langue. Ils ont inventé le plurilinguisme littéraire. Malal Talla rappe en français, en wolof, en peulh et en anglais. Il mélange les langues et crée des jeux de mots inter-linguistiques. Certains accusent le rap de se fourvoyer dans une sorte d'ésotérisme : son sens serait indéchiffrable par les non initiés, il travaillerait à sa propre exclusion. Mais les multiples sens d'un texte, du plus évident au plus caché, sont une très vieille tradition. Le rap exige de l'auditeur une écoute, un apprentissage : une hospitalité. Écouter du rap, c'est aussi s'ouvrir à l'autre.¹¹²⁴

VIII-3-1- Garba 50, un rap de proximité.

Le groupe exprime son besoin de communier avec toutes les classes sociales de Côte d'Ivoire. Et les rappeurs de renchérir :

En Côte d'Ivoire, beaucoup ne sont pas allés loin dans les études¹¹²⁵, mais du regard de la rue, nous faisons une classification qui laisse poindre deux catégories d'individus : il y a ceux qui ont un niveau d'étude facilitant ainsi leur compréhension et puis il y a des gens qui n'ont pas ce même degré d'analyse. On essaie donc d'équilibrer pour que chacun s'y retrouve¹¹²⁶.

Le groupe Garba 50 précise qu'il est surtout proche des hommes ; montre sa proximité au peuple ivoirien en revendiquant son humanité. Quand on lui pose la question de savoir s'il est proche du Zouglou, il répond ainsi :

!! Hésitation !!! Nous ne sommes pas proches du Zouglou, mais nous sommes proche des gens avec notre manière d'être.¹¹²⁷

Enfin, le rap ne peut plus être une question marginale, tout le monde doit être un « rappophobe ». Que le plus commun des citoyens, du professeur à l'université en passant par l'ouvrier, l'étudiant ou encore la ménagère qui vit de sa petite activité au marché, tous sont au fait du rap comme le rend bien compte les artistes du groupe Garba 50.

Il nous fallait un message fort dans le Rap, on n'a pas inventé le rap, on a écouté les Américains, les Français, nous nous sommes dit qu'il fallait apporter notre spécificité en disant quelque chose qui va concerner les gens qui ne sont pas de la mouvance rap. Que la tantie qui est au marché dans sa fumée ou dans un gbaki¹¹²⁸ qui écoute nos sons s'y reconnaisse et qu'après avoir écouté on puisse lui dire que c'est du Rap. Donc tout est venu ensemble¹¹²⁹.

¹¹²⁴ PETETIN (2009), p. 797-808.

¹¹²⁵ N'avoir pas fait d'études universitaires qu'on qualifie dans le français populaire ivoirien « papier longuer » en d'autres termes de longues études universitaires.

¹¹²⁶ Garba 50, Annexe, p. 72.

¹¹²⁷ *Ibid.*, p. 73

¹¹²⁸ *Gbaki* signifie vaquer à ses occupations quotidiennes.

¹¹²⁹ Garba 50, Annexe, p. 72

On voit dans cette démarche que Garba 50 a ramené le rap à la dimension de zouglou (proximité), réconciliant ainsi le hip hop à son sens originel. En occident, le rap est populaire, mais lorsqu'il est joué en Côte d'Ivoire, il devient une musique élitiste. Garba 50 a donc réussi à briser cette conception métamorphosée du rap ivoirien pour l'inféoder dans son moule génétique. Cette musique d'importation allie ainsi les éléments du terroir à son expression en se fondant sur un humour cuisant.

VIII-3-2- Un rap pétri dans le moule humoristique

Le rap ivoirien de Garba 50 se caractérise somme toute par l'humour qui lui est pratiquement inhérent. Cet humour est subtil et caustique : « *eh, on n'est resté* » ! « *Chercher le kwlabà* »¹¹³⁰ où j'ai chié » *Il est serein comme mauritanien qui dit "y a pas monnaie"* p.205, *Quand tu as eu bac, tu as crié on dirait drogba a marqué (but oh)* p.219. *Tu es devenu chauve en amphi* p.219, *Ya" rien à faire les gars, emballez vos pines dans caoutchouc Sooh, Oli, on est trop bandé,* p.218. « *Pâte puis savon est fini, J'ai tout pris pour frapper ahoco*¹¹³¹ ». Toutes ces expressions réparties çà et là dans leur texte ont un élément fédérateur : l'humour. Un humour noir qui rend compte de l'état de la société ivoirienne. Mais, le plus frappant reste le détachement par rapport à cet humour, comme si les auteurs rendus imperméables à la réalité la traduisaient sans en être impacté, influencé.

Conclusion

Le groupe Garba 50 offre un temps fort dans la musique ivoirienne dont l'originalité repose sur la puissance thématique et l'expressivité humoristique. Les rappeurs ont montré qu'en fins observateurs de la vie sociale, aucun élément ne leur échappe. De la galère à la décrépitude des valeurs éthiques, tout est une occasion pour tirer le tocsin et montrer qu'il y a péril en la demeure. Ils sont semblables à des lanceurs d'alerte. La richesse des formes montre aussi bien que ces acteurs aux profils d'étudiants ont conscience de la prise en charge perceptuelle de l'expérience selon divers canaux. Les canaux auditif, visuel, gustatif, olfactif sont tous convoqués dans cette aventure de l'écriture. L'expression d'une société ivoirienne sortant de l'enfer après le traumatisme de la guerre de 2002 et de l'attaque française de 2004 révèle

¹¹³⁰ Vase de nuit

¹¹³¹ Le fait de se masturber.

l'extrême souffrance et la douleur d'un pays décadent. Le groupe pratique un rap humoristique, un rap de la proximité rassemblant toutes les couches sociales et, de manière mesurée, aussi un rap de la dénonciation.

Nous voyons bien ici qu'aucun compartimentage n'est possible, aucune séparation schizophrénique n'est envisageable, le rap est un art total qui ne saurait tolérer la disjonction. Le chercheur ivoirien Kouadio N'guettia se fait l'écho de cette pratique unifiée dans ces propos.

*Mais au-delà du contexte ou de la particularité du lexique, la lecture stylistique et poétique implique une vision totalisante et intégrative des différents niveaux d'engendrement de la signification. L'un des reproches de Meschonnic aux stylisticiens, a été que dans son approche des formes et des enjeux du discours littéraire, la stylistique a souvent procédé à l'émiettement des niveaux d'analyse. Elle relèverait du discontinu, alors que la démarche qu'il propose est continue, par le surcroît rythmique et sémantique*¹¹³²

Ces auteurs ont également une conscience artistique ; ils travaillent dans un canevas qui rationalise un engagement en vue de la dignité humaine. Leur cadre de référence de départ coïncide avec celui de la finalité, c'est-à-dire le but. Nous affirmons, au vue de la richesse de l'expression que renferme ce rap, celui-ci tissant des liens étroits, de fraternité avec la poésie. La poésie relève du « poiein », à savoir de la création et les auteurs de ce rap ne font que renouveler les formes langagières. Le procès qu'on intente à ces jeunes artistes en leur déniait le statut de poète paraît injustifié. Un tel procès leur dénie toute qualité de création linguistique, une production qui donne naissance aux œuvres et empêche aussi de rattacher leurs œuvres à un pays, à une singularité nationale. Ces artistes renouvellent la langue par leur créativité pourtant, le destin des langues *in fine* n'est-il pas de naître, de vivre et de disparaître ?

¹¹³² KOUADIO (2009), p. 48.

VIII-4/ Slam, règne d'une poésie urbaine déclamée.

Contrairement au rap, le slam ne fait pas partie de la mouvance hip-hop et n'est soumis à aucune contrainte rythmique. Il a un dénominateur commun avec le rap dont la provenance serait leur genèse étymologique. Nés aux États-Unis, le rap et le slam, ces deux manifestations urbaines se caractérisent par la violence dont l'écho est reçu par le récepteur comme une frappe. Étymologiquement « slam » provient de l'argot américain qui signifie « claquer ». Catherine Duval, quant à elle, fait ressortir une définition se rapportant à *un dispositif, le chelem (slam en anglais signifiant tournoi*¹¹³³). Le terme chelem consacre la démocratisation et la vulgarisation de la poésie. Le primat d'une vision de la poésie confinée les livres et les manuels scolaires, se trouve dépassée. La poésie est désormais sur les planches comme l'art théâtral. Dès lors, la parole utilisée à des fins créatives, s'accompagne de rimes, d'images et d'autres expressions poétiques. La créativité langagière devint, de ce fait, le fondement d'un art nouveau prospérant dans les grandes métropoles américaines. Initié par Mark Smith à Chicago, le slam a débuté par des lectures publiques de textes et, progressivement, a atteint un auditoire plus vaste. À partir des années 90, il s'étend au-delà de l'Atlantique.

VIII-4-1- Manifestations phénoménologiques du slam

Toujours selon le texte de Catherine Duval, ci-joint le mode d'emploi :

*Les rencontres de slam et de poésie sont ouvertes à tous et à toutes, sans distinction de sexe, d'âge, de couleur, de religion, de préférence sexuelle, d'apparence et de capacité physique ou intellectuelle. Les poètes peuvent traiter de n'importe quel sujet dans n'importe quel style. Prenez soin de vous pré-inscrire au près du présentateur avant le commencement de la slam session Pas d'instrument de musique ou musique pré-enregistrée. Pas d'accessoires. La performance repose sur le texte du poète et sa relation avec le public ; Pas de costume, ni de déguisement. Chaque passage est limité à un poème et à trois minutes. Un poème dit, un verre offert. Un demi-poème dit ou cinq poèmes dits, un verre offert.*¹¹³⁴

Le dispositif oratoire mis en place correspond à un spectacle expressif et dynamique qui n'exclut personne :

¹¹³³ Grand slam de Poésie, (2007) p. 10.

¹¹³⁴ *Ibid.*, p. 12.

- Le slam offre à tous l’opportunité de dire des paroles poétiques en une soirée. Les lieux de prédilection de ces « aventures linguistiques » restent les cafés et les espaces publics.
- Le slam rompt avec les règles classiques de la poésie.
- Le slam de poésie est une occasion où la poésie sort de son moule traditionnel pour apparaître dans des formes diversifiées et variées. Cette poésie n’a nullement besoin d’artifices supplémentaires que sont les rimes, le rythme ou la métrique. Elle embrasse les multiples courants poétiques existants et ne se réclame d’aucune école particulière.
- Le langage sacralisé de la poésie traditionnelle (ou encore les vieux courants poétiques) n’est plus à l’ordre du jour.
- Le slam laisse poindre une sorte de syncrétisme poétique dont l’objectif est de renverser la hiérarchie courante en distinguant deux expressions de la poésie. Il faut aller au delà des définitions classiques en évitant « l’absolu littéraire ». À l’origine, cette poésie visait cet instant privilégié de son éclosion et non de survivre à ce cadre. C’est ce qui amène à dire que c’est une poésie de l’instant.

Mais ce lieu de rencontre de paroles, d’échange, de pensées, de vie et d’actes peut bâtir une vraie cohésion sociale entre les différents participants. Le slam semble se poser comme une réponse à notre monde traversé par des inégalités, de la violence¹¹³⁵ et même de l’absurdité. Le slam, nous inférons, apporte un début de réponse à la rigidité littéraire et poétique et nous montre une voie nouvelle, celle d’une expression de la tolérance et des identités inclusives.

En effet le slam ne se caractérise pas par un genre unique mais par l’addition, le collage, le mélange de toutes les richesses de la langue orale comme la mise en voix, la tonalité, le souffle, le rythme et de tous les styles d’écriture : poésie, chanson, hip hop, forme narrative, improvisation¹¹³⁶.

Cette forme nouvelle qu’est le slam donne à la poésie un sceptre de large ouverture étendant les tentes de celle-ci. La poésie, vu sous cet angle, ne se réduirait plus aux textes

¹¹³⁵ Les attentats du Nigéria, du Mali, de la France démontrent l’ampleur de la violence qui ne fait que monter d’un cran, mais également le règne d’une psychose à vivre dans un tel monde.

¹¹³⁶ www.lasauceauxarts.org/index.

poétiques d'auteurs connus, ou aux textes qui contiennent des « pré-requis poétiques » ou encore ceux fondés exclusivement sur la seule versification. Par ce canal, la poésie semble se réconcilier avec sa genèse qui se rapporte à la récitation, au chant. Le slam désigne aujourd'hui une poésie vivante aux performances oratoires.

VIII-4-2- Le slam: véhicule du drame des noirs.

Le slam, genre poétique exporté vers l'Afrique dans les années 90, a toute de suite épousé les réalités sociales de ce continent, frappé par une multitude de maux, de drames collectifs dont la déchéance du continent. À partir d'une lecture et d'une analyse des thèmes qui s'offrent à nous, nous verrons comment l'esclavage des Africains irrigue le désir d'une altérité, suscitant, de ce fait, le slam, une forme nouvelle d'écriture.

VIII-4-2-1-L'expression de la douleur et de la souffrance

Les textes que nous analysons sont des textes inédits de poètes ivoiriens qui ont eu l'amabilité de nous les confier dans le cadre de ce travail de recherche. Trois différents auteurs sont animés par le même ressenti : celui de poser un regard critique sur la société ivoirienne et au-delà sur le monde occidental. Il s'agit surtout d'Ahmed Bakayoko dit Pooty, Ben Malick Kanté et Boubacar Kanté. Ces slameurs dénoncent par des textes simples certains changements sociaux.

La douleur et la souffrance dans la société ivoirienne est relayée par une profusion d'images. Des métaphores en passant par des comparaisons ou d'autres tropes pullulent pour traduire l'ampleur de la souffrance.

Dans le poème « *Le politique* », texte dont la particularité réside dans le fait qu'il peut être lu dans les deux sens¹¹³⁷, on note du bas vers le haut ce verset : « *je mettrai à exécution mes plans bien que les filles et les fils de ce pays meurent de chômage* ». Dans cette métonymie de la cause pour l'effet, l'auteur insiste sur l'ampleur du chômage, évoquant davantage la cause que les effets du chômage, or l'on sait que le chômage ne tue pas ! L'auteur insiste davantage

¹¹³⁷ Annexe, p. 180. Ce texte a une structure singulière. Il peut être lu du haut vers le bas et du bas vers le haut.

sur les dégâts de chômage et la déshumanisation qui en résulte, une déshumanisation construite par nos sociétés impuissantes à juguler le flot de ces populations en âge de travailler. Des sociétés qui fabriquent en grand nombre des chômeurs. D'ailleurs, l'expression véritable, « mourir de faim » est reprise dans le texte *La pub*. Ici, l'auteur parle de « crever la dalle » entendu au sens de « mourir de faim ». Bien qu'attesté en français, le mot « dalle » contenu dans le vocable nouchi recouvre le sens de « faim », ce qui renvoie à mourir de faim. Cette image ne fait que renforcer l'idée de la misère et de la pauvreté en terre éburnéenne, qu'on retrouve dans cette métaphore adjectivale : pauvreté galopante. Le champ lexical a trait à la maladie, au médical. La société est secouée par la maladie qui peut à tout moment lui causer la mort.

Les groupes de mots « palu généralisé » mentionnés dans le texte « titrologie » viennent confirmer le mal-être de la société ivoirienne, un diagnostic inquiétant. D'ailleurs la société est décrite comme étant dans un état de décomposition. Le champ lexical de la maladie, ici convoqué va *crescendo*. En effet, dans un premier temps, le vocable employé est le « palu », le mot est abrégé. L'on connaît les ravages du paludisme. Grâce aux nombreuses découvertes en médecine, cette maladie qui, jadis, décimait l'Afrique est aujourd'hui en net recul. Ensuite, l'emploi du terme « sida » renvoie à la gravité de la maladie qui a atteint la Côte d'Ivoire, d'ailleurs l'auteur diagnostique que *Le sida s'est généralisé à toutes les classes sociales* (p. 95). Or, l'on sait que cette maladie reste hélas incurable en dépit des découvertes médicales et pharmaceutiques. Certes les découvertes balbutiantes ont permis de maintenir certains patients en vie. Ainsi la tri – thérapie constitue une véritable avancée pour les malades, une avancée sans laquelle le nombre de décès aurait rapidement cru. En Côte d'Ivoire, le sida est considéré comme une calamité dans la mesure où la tri – thérapie n'est pas accessible à tous et l'état calamiteux des hôpitaux et la cherté des soins font craindre le pire pour les malades du sida.

La comparaison revêt tout son sens lorsque le slameur Malick Kanté compare la situation de l'Afrique à celle d'un sida généralisé. En plus de son état de décomposition généralisée, la société est décrite comme cannibale, une société qui tue ses propres concitoyens. La métaphore des crocs le confirme également.

VIII-4-2-2-L'expression de la mort

Le champ lexical de la mort est exhumé dans plusieurs expressions. On peut noter l'allusion à la mort dans les expressions suivantes :

« crime aux gènes », « ne pas se faire dja¹¹³⁸ », « se retrouver six pieds sous terre où les vers font la fiesta dans les viscères », « La symphonie funèbre des rafales de leurs balles » « une perfusion de poison », « le sang des naïfs », « danse macabre des corps¹¹³⁹

Ces textes commencent par les noms de plusieurs héros africains, des porte-flambeaux de luttes féroces et anti-impérialistes. Ce sont Lumumba, assassiné le 17 janvier 1961 et considéré comme un « héros national » au Congo et Steve Biko, symbole de la résistance noire face à la cruauté de l'Apartheid. Il est assassiné le 12 septembre 1977 en détention. Enfin, l'avant dernier de la liste est Sankara, assassiné, selon les témoignages de la veuve de Sankara, par le Président Blaise Compaoré le 15 octobre 1987. Le thème de la mort – assassinat est omniprésente dans ces textes, martelé, scandé dans le but d'insister, nous semble-t-il, sur la survenance rapide de la disparition de tels hommes illustres.

Nous constatons que tous ces héros, à l'exception de Mandela, ont tous été assassinés. Leur mort s'explique par le fait qu'ils ont franchi une ligne rouge. Ils ont osé briser la censure sociale et politique refusant le moule du conformisme. Nous ne sommes pas surprise qu'à la page 72, le terme « censure » constitue la thématique centrale dudit texte. L'auteur cite les noms des héros sans rattacher le combat ou la mort à laquelle ils sont associés. Ce vide n'est que l'explication de la censure qui a frappé d'interdit l'évocation même de leur nom dans les pays concernés. L'omniprésence de la mort est renforcée par certaines expressions. Le crime est devenu banal. Nous pouvons citer : « *Ils ont le crime aux gènes* ». Le vocable « gènes » est une séquence d'acide désoxyribonucléique (ADN) qui spécifie la synthèse d'une chaîne de polypeptides ou d'un acide ribonucléique (ARN) fonctionnel. On peut également définir un gène comme une unité d'information génétique. Un gène détermine les divers caractères héréditaires d'un être vivant. On dit ainsi que l'ADN est le support de l'information génétique, car il est comme un livre, le plan architectural du vivant, qui oriente, qui dicte la construction des principaux constituants et bâtisseurs cellulaires. La promptitude avec laquelle les auteurs

¹¹³⁸ Le mot *dja* signifie se faire tuer ou se faire assassiner en nouchi.

¹¹³⁹ Annexe, p. 184.

des crimes sus-mentionnés abrègent les vies est telle qu'on croirait que tout leur être, donc leur système génétique, est conditionné pour ne commettre que des meurtres.

L'atmosphère et la présence de la mort cohabitent avec les instruments qui sont les adjuvants de la mort. À la page 184 de l'annexe, on lit : machettes, dombolos¹¹⁴⁰. Le vocabulaire lié à la guerre et à son activation est aussi prégnant : état d'urgence, couvre-feu, feu sans sommation, perquisition ; réquisition, arrestation ; exaction, exécution ... (p.193)

VIII-4-4-3 L'expression de la déchéance morale

VIII-4-4-3-1-Une presse décadente

Si la mort est proéminente à travers les images et les vocables que nous avons relevés précédemment, c'est sans doute parce presque tous s'en tiennent à ne plus respecter la morale dans la société. Les valeurs éthiques et mêmes sociales n'ont plus droit de cité. La presse, outil de communication dont la vocation est d'informer, s'est détournée de sa mission, violant, par là même, sa propre déontologie, pour devenir un outil d'asservissement et même de prédation. Dès les premiers vers, l'auteur compare cette presse à une prostituée, une « *putain* », l'image évoque que la presse se dévergonde et vend ses charmes à quiconque est intéressé.

L'anthropomorphisme donne un statut d'être animé à la presse en montrant la légèreté des mœurs de cette dernière. Rien de surprenant, un élément signalétique décrit d'emblée la sphère dans laquelle les lecteurs sont projetés. C'est la titrologie. Nous sommes en face d'un vocable qui ne peut être compris qu'à partir de son contexte social. La titrologie est une pratique qui consiste à lire les titres d'un journal et à commenter ensuite le contenu sans l'avoir lu. Cette pratique, développée en Côte d'Ivoire, est surtout liée à la situation financière des habitants de ce pays. Les différentes crises militaro-socio-politique qui s'y sont succédées ont fragilisé son économie, accroissant par la même occasion la paupérisation de la population ivoirienne. Les basses classes sociales, faute de moyens financiers se contentent dans ce contexte de lire les titres des journaux et d'ensuite imaginer le contenu et enfin répercuter ce contenu imaginaire à toute une autre tranche de la population. Dès lors toute l'information

¹¹⁴⁰ Ibid

véhiculée n'a aucun fondement crédible, puisqu'il est le produit de l'imagination d'un quidam. La titrologie a pour compagne le mensonge. Tout y est faux. Elle enfante notamment la *manipulation*, la *perversion*, la *déformation*, l'*exploitation*, la *délation*, la *démagogie*, la *frustration*¹¹⁴¹, comme le soutient le poète. D'ailleurs, la titrologie est identifiée à l'acide. Dans cette métaphore *in presentia*, le poète écrit :

*La titrologie acide ronge toute opinion*¹¹⁴²

L'effet dévastateur de la titrologie est révélé par le nominal acide dont les conséquences au contact d'un corps ne sont plus à démontrer. L'acide corrode toute matière qu'elle touche, de même que, tout individu écoutant les titrologues se voit détruit par les conséquences du dépôt reçu. Dans ce décor, où nous constatons les dégâts d'une presse aussi coupable que les titrologues eux-mêmes, force est de constater que les valeurs morales qui consolident une société s'estompent. C'est pour cette raison que la décomposition de cette société ivoirienne s'étend également à tous les secteurs d'activités, à toutes les classes sociales. Comme si les maux qui frappent la nation ivoirienne ne suffisaient pas, s'ajoute un autre fléau, celui de la corruption généralisée qui la frappe de plein fouet :

*les diplômes sont une denrée qui se monnaye*¹¹⁴³

Cette image est une pâle copie de cette expression française qui va de pair avec une autre dite « denrée rare ». Cette corruption est combinée avec la falsification des diplômes, ceux-ci devenus une denrée rare puisque les années de crises ont eu pour effet dévastateur d'altérer la qualité des enseignements et, par ricochet, les résultats scolaires. Hélas, les diplômes se monnaient, de nos jours. Ils ne débouchent plus sur un emploi, mais plutôt sur une corruption. Si tu veux obtenir un emploi, il faut que tu corrompes les employeurs avec de l'argent. Le délitement et la déliquescence des mœurs morales sont devenus une norme. Tout s'obtient par la corruption. Si la société ivoirienne en particulier et la société africaine en général est accablée par des délits de corruption, la religion n'est pas en reste.

¹¹⁴¹ Annexe, p. 193.

¹¹⁴² Annexe, p. 182.

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 200.

VIII-4-4-3-2 -Une religion dévoyée

Pourtant, la religion qui est sensée être le lieu des valeurs morales comme la définissait alors Voltaire devient un lieu gangréné par corruption. Censée incarner le modèle de la vertu, la religion succombe elle aussi, secouée et accablée par les dérives, les scandales. Nous constatons comme le soutient le poète-slameur que :

La religion laisse place à toutes les déviances¹¹⁴⁴,

C'est le vocable déviance qui donne tout un sens à la chute des valeurs morales, valeurs religieuses censées interpeller le monde politico-économique. Les déviances sont les écarts, les chemins parallèles, les chemins illégaux, les voies de la perdition comme jadis empruntée selon la Bible chrétienne par Judas Iscariot. L'état de décrépitude de la religion, d'une partie du monde religieux révèle l'état de décomposition généralisée de la société ivoirienne.

VIII-4-4-3-3-L'enfance maltraitée

L'enfance est une période de la vie où tout semble beau, idyllique. Senghor d'ailleurs compare la période où l'Afrique n'avait pas connu tous ces traumatismes coloniaux au royaume de l'enfance, sous-entendant ainsi une période marquée par l'innocence, l'insouciance et la virginité. Force est pourtant de constater toutes les violences que certains enfants subissent par l'emploi récurrent du champ lexical lié à la souffrance. Nous notons dans *L'enfant battu*¹¹⁴⁵ :

-Des nominaux traduisant la douleur : « *bourreau* », « *tortionnaire* », « *la torture* », « *la chicotte* », « *les sévices* », « *les coups passés* », « *coma indéfinissable* », « *supplices* », « *sang frais* », « *cris, couteau* », « *le fouet* », « *peurs* »

-Des verbaux véhiculant une souffrance insoutenable : « *bastonner* », « *chicoter* », « *châtier* », « *corriger* », « *pleurer* », *etc.*

-Des adjectifs exprimant les sévices physiques : « *meurtris* », « *ensanglantée* »

¹¹⁴⁴ Annexe, p. 184.

¹¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 195.

-Des expressions répandant des violences tout azimut :

Premiers pas dans la douleur, pieds et poings liés, le Sang d'une lèvre explosée, peau ensanglantée, le talon de chaussure embrasse ta joue, le talon qui embrasse ta joue, Tu ne sens plus tes mains.

VIII-4-4-4-Le crime généralisé et banalisé

Dans un humour cinglant, l'auteur allude à une soirée organisée et fait l'apologie de la tuerie. Le vocable « balles » et « bal »¹¹⁴⁶ constitue un jeu de mots qui non seulement rythme le discours, mais aussi montre l'ampleur des tueries.

VIII-4-4-5-La fuite vers l'ailleurs

La souffrance et le crime institutionnalisés dans les pratiques sociales de la Côte d'Ivoire et de l'Afrique en particulier ont créés un réflexe naturel chez les populations concernées. Ainsi, pour éviter d'être des témoins directs ou indirects de cette décadence une porte s'ouvre comme une sortie de secours : c'est la fuite vers l'ailleurs, à l'étranger. Cette fuite en avant est semblable à une traversée du désert comme l'histoire en rend compte. Le peuple ivoirien et les autres peuples africains confrontés à de nombreuses difficultés tentent de sortir de leur « enfer ». Les expressions « *oubli de sa famille* » « *survol des grilles* » « *agglutinés dans l'obscurité* » traduisent toutes les épreuves qui se greffent sur le chemin de ceux qui ont choisi l'immigration. On observe deux types de migrants africains : d'une part l'élite qui émigre en vue de se former et d'autre part la basse classe en quête d'une échappatoire. Cependant, les chemins empruntés pour parvenir à cette fin sont pluriels. L'élite choisit délibérément de quitter le continent pour offrir son savoir dans un espace qui en verra l'utilité. Les réminiscences de la mort du savant Cheikh Anta Diop confortent ce que disent les slameurs. Le savant sénégalais est mort confiné dans un petit bureau à Dakar. Le Sénégal n'a pas vu la grandeur et la qualité des recherches que menait cet érudit contre vents et marées. La négligence et le mépris des autorités face à l'élite justifient la fuite des cerveaux. Et les poètes de marteler : « *les cerveaux préfèrent l'exil* ». Cette synecdoque traduit

¹¹⁴⁶ Annexe, p. 194.

l'importance du cerveau qui est le noyau de la figure de sens ici. Le cerveau est moteur de la connaissance et le continent noir en a besoin pour parfaire son décollage économique. Mais il est malheureusement négligé en Afrique, notamment en Côte d'Ivoire qui, d'ailleurs, les africains sont les seuls à ne pas voir l'utilité.

De fait, de la crise socio-économique, du fait des politiques totalitaires démasquées en démocratie à l'ivoirienne, la Côte d'Ivoire par exemple est dépeinte par ces slameurs comme un enfer. La ruée des jeunes désemparés vers les pays développés est devenue une solution *ad hoc* au mal être ivoirien. Ceci est perçu comme une conséquence des changements sociaux qui s'opèrent en Afrique et pour lesquels les états africains sont par moment impuissants. L'image surréelle de l'altérité occidentale justifie la dimension épique de l'aventure occidentale dont des drames lors des traversés de l'océan ou du désert subsaharien sont relayés par les médias. La fascination de l'Occident par les Africains se vit également par l'adoption des formes nouvelles d'écriture que sont le slam et le rap.

VIII-5/ Zouglou, Rap et Slam: prédominance des faits de l'oralité

L'oralité considérée comme une des sources d'inspiration de la littérature africaine, a été dès le départ un « ferment de sa spécificité identitaire¹¹⁴⁷ ». Une étude diachronique permet de témoigner un siècle après l'éclosion de cette littérature, que les rapports de l'oralité et des faits littéraires ont subi une mue. Les poètes oralistes vont déconstruire les genres littéraires¹¹⁴⁸ en y introduisant de nombreux faits d'une oralité omniprésente. Quant à eux, les néo-oralistes font une appropriation particulière de l'oralité fondant leurs textes sur une « désarticulation du code du français »¹¹⁴⁹ et d'autres éléments esthétiques. Nous tâcherons dans ce sous chapitre de mettre à nu l'identité orale des textes du groupe Garba 50 et des textes de slam.

L'oralité, consubstantielle au slam et au rap

L'oralité a été une des sources d'alimentation des auteurs francophones, y voyant également une forme de rattachement à la tradition africaine. Les romanciers africains comme

¹¹⁴⁷ BAUMGARDT, DÉRIVE (2013), p. 5.

¹¹⁴⁸ Le refus d'appartenir à des écoles occidentales a motivé le choix des poètes néo-oralites dont les œuvres sont iconoclastes. Ainsi la poésie de Zadi est le champ d'une véritable intertextualité : épopée, satire, lyrisme, théâtre ; tout s'y côtoient dans une véritable symbiose esthétique.

¹¹⁴⁹ Nous empruntons cette expression à Kouadio Nguettia Martin.

le souligne Effoh Clément vont donner de « nouveaux habits à l'oralité »¹¹⁵⁰. *Elle ne réside plus dans la déconstruction des genres littéraires pratiquées par des « aînés », mais dans le récit structurant et le respect des règles imposées par l'écriture(...), ces écrivains mettent un point d'honneur à privilégier la manière de raconter, l'acte de narration.*¹¹⁵¹ »

Ainsi l'acte narratif demeure le substrat soutenant l'oralité chez ces romanciers. Dans les textes que nous nous proposons d'analyser, il faut entendre par oralité, comme le définit Kouadio Nguettia Martin, la configuration d'un message mis en bouche¹¹⁵². Les textes du slam sont traversés par des constructions ou paraissent des élisions de déterminants, nous pouvons citer « tu m'maudis, tu m'trouves impur, tu peux m'condamner, tu n'm'aimes plus, Dans cette construction, l'adverbe de négation est happé, « j'ai pas râlé ». Toutes ces constructions saturent le texte, la censure. Il pourrait s'agir aussi pour ces auteurs de faire marcher au même rythme la censure et les mots qui sont avalés pour ne pas être épinglés par les politiciens. D'ailleurs, les autres textes contiennent davantage d'élision de mots et de déterminants.

VIII-6/ L'humour comme l'expression d'une poésie nouvelle

Dans ces textes, l'humour n'est plus à démontrer ; il fonctionne comme si nous avions des cercles concentriques, chaque poème projetant le rire dans l'autre. La dure réalité ivoirienne est perçue sous un prisme de douleur, mais qui laisse éclater un rire de révolte. Comme le disait Bernard Zadi Zaourou, mieux vaut en rire pour ne pas se flinguer. Dans « Afrika War », un « *kit de survie démocratique* »¹¹⁵³ est présenté comme le négateur des problèmes qu'il doit résoudre. Il ne fonctionne pas du tout, mieux il constitue la source des principales détresses qu'il doit convertir en leur contraire. *Partager un aller simple pour le même enfer*, renvoie à un championnat autorisant souvent des matchs aller et retour. Comment rapprocher la détresse à un enfer sans possibilité de retour. Le terme « *cannibalisme* » change de paradigme, il est de l'ordre du cognitif : cannibalisme cérébral. *Survolez ces grilles qui délimitent le paradis, le paradis, les frontières de l'Eldorado* ne sont que de 2m 50. Encore un humour noir pour questionner également la notion de paradis.

¹¹⁵⁰ BAUMGARDT, DÉRIVE (2013), p. 6.

¹¹⁵¹ EFOH (2013), p. 29.

¹¹⁵² KOUADIO (2009), p. 46.

¹¹⁵³ Annexe, p. 202.

L'humour parvient à son paroxysme dans ce texte « le politique » ; d'ailleurs il peut se lire à l'endroit et à l'envers. La thématique à l'endroit étant l'opposé de la thématique à l'envers.

Lisons :

*Votez pour moi !
Je changerai votre vie !
Vous ne devez surtout pas croire que
Comme mes prédécesseurs et la plupart de mes adversaires,
Je pillerai les deniers publics,
En me la coulant douce, sans être inquiété le moins du monde,
Avec moi ce sera la transparence, justice démocratie,
Seuls les imbéciles croient que
En ce troisième millénaire on puisse encore gouverner avec la censure et les
techniques de dissuasion.
Votez pour moi et je mettrai tout en œuvre pour que
La corruption recule à grands pas.
Je n'accepterai en aucun cas que
Les filles et les fils du pays meurent de chômage.
Je mettrai à exécution mes plans bien que
Les caisses de l'État soient vides.
Je serai là auprès de vous, jusqu'à ce que
La pauvreté puisse disparaître
Si vous avez espoir et foi croyez que
Nous pouvons changer les choses.
Tout ira pour le mieux dans le meilleur des mondes,
Je vous promets !
Croix de bois croix de fer,
Votez pour moi !*

*Je serai là auprès de vous, jusqu'à ce que
Les caisses de l'État soient vides
Je mettrai à exécution mes plans bien que
Les filles et les fils du pays meurent de chômage
Je n'accepterai en aucun cas que
La corruption recule à grands pas
Votez pour moi pour et je mettrai tout en œuvre pour que
En ce troisième millénaire on puisse encore gouverner avec la censure et les
techniques de dissuasion
Seuls les imbéciles croient que
Avec moi ce sera la transparence, justice démocratie
En me la coulant douce, sans être inquiété le moins du monde
Je pillerai les derniers publics
Comme mes prédécesseurs et la plupart de mes adversaires,
Vous ne devez surtout pas croire que
Je changerai votre vie !¹¹⁵⁴*

La thématique du faussaire ne peut que faire éclater de rire tout lecteur de ce texte

Conclusion

À travers l'analyse des textes de zouglou, de rap et de Slam, nous constatons qu'une thématique domine l'ensemble des productions des jeunes auteurs. Il s'agit de la thématique de l'esclavage. Si on pense que, historiquement, l'esclavage a disparu il y a quatre siècles, l'actualité nous montre que l'esclavage non institutionnalisé est bien manifeste. La souffrance d'il y a quatre siècles rencontre une autre souffrance, une nouvelle forme d'esclavage. La misère a ôté toute dignité et toute liberté à cette frange de la population. Elle est liée par des multiples difficultés qui la soustraient de toute responsabilité. Nous ne sommes pas surpris que des fléaux comme la prostitution, l'immigration et la drogue croissent et gangrènent cette sphère. Comment pouvaient-ils en être autrement quand se nourrir devient hypothétique, se soigner quasi impossible et se déplacer en transport la croix et la bannière ? Ces auteurs sont des témoins directs des phénomènes sociaux qui se produisent dans la société. Mais les changements qui s'opèrent sont aussi d'ordre esthétique. Ainsi des formes poétiques telles que le zouglou, le slam et le rap ont pris d'assaut la littérature africaine et leur poéticité font l'objet de controverses par certains critiques proches de l'école traditionnelle. Nous pensons que le rap et le slam sont des formes nouvelles dont la poésie s'est vêtue aujourd'hui. Tout comme nos sociétés ont fait leur mue, du fait de la modernité, la poésie aussi a fait la

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 165.

sienne¹¹⁵⁵. À l'instar d'une maison comportant plusieurs pièces, la poésie est passée dans la pièce d'à côté dixit Péguy¹¹⁵⁶. Contrairement à certains critiques qui soutiendraient que la poésie a tiré sa révérence parce que totalement dévoyée, nous dirons que la poésie n'est pas en train de disparaître, « *elle a changé de gîte* ». Elle a fait ses adieux à son milieu naturel pour s'encanailler avec le premier venu fût-il le récit, le théâtre, le mythe, le roman ou autre. Point n'est besoin pour cela d'avoir un accent mélancolique, voire nostalgique. « *La poésie a pris un autre visage* comme le souligne ALAIN MABANCKOU :

*Elle est récit, avec une organisation thématique à laquelle aucun
Poète ne pourra plus se soustraire. Elle accompagne la prose,
La séduit, la rend grave, profonde, sinieuse mais virulente
Afin de traverser le marasme dans lequel s'est
Empêtré le roman contemporain*¹¹⁵⁷

Les nouveaux espaces conquis par la poésie au nom de la liberté du créateur n'autorisent pas à donner le statut de texte poétique à toutes les créations des slameurs ou des rappeurs. Une telle attitude ferait le lit à un désordre institutionnalisé, renchérit Zadi. Il ne s'agit pas non plus de réclamer mordicus la versification, mais de récuser des positionnements qui frisent le libertinage poétique comme il est reproché à Denis Roche et ses adeptes¹¹⁵⁸.

*La poésie n'a d'importance que par l'acte créateur qu'elle suppose. Peu importe la
technique ou l'excitant employé*¹¹⁵⁹.

Si la poésie est aujourd'hui sur les planches, elle ne fait que rendre service à un genre dont les publications sont devenues plutôt confidentielles. La poésie se lit moins, mieux, elle intéresse un public qui se rétrécit de jours en jours. Comme Antée, la poésie se revigore quand elle se réconcilie avec son origine première ou avec sa genèse c'est-à-dire la parole. Il est plus

¹¹⁵⁵ Souvenons de la modernité française amorcée par Aliyosus et développée par Baudelaire qui rapatria la poésie dans la prose, rompant en visière avec la conception très traditionnelle de ce genre qui s'était perpétué depuis l'antiquité dans les vers jusqu'à la récente modernité.

¹¹⁵⁶ Jean Bastaire suppose alors qu'il pourrait s'agir d'une traduction. Ses recherches le conduisent jusqu'à un certain « Henry Scott Holland », chanoine anglais (1847-1918). Eric Thiers, autre Péguyiste mobilisé dans cette affaire, complète. Selon ses sources, ce texte est extrait d'un sermon sur la mort intitulé « The King of Terrors », prononcé le 15 mai 1910 à la Cathédrale St Paul de Londres, peu après le décès du Roi Edouard VII. La version originale du texte est la suivante :

¹¹⁵⁷ LAYE (2000), p. 10.

¹¹⁵⁸ ROCHE (1995), p. 9. La posture de Denis Roche et ses adeptes n'accordent aucune importance au texte, à sa forme, si ce n'est que l'acte de création. Nous pensons qu'untel positionnement annulerait la spécificité même de la poésie pour faire le lit à un désordre planifié.

¹¹⁵⁹ Ibid.

agréable d'écouter des slameurs dans une salle que de lire la poésie seule. En faisant de la poésie un spectacle vivant, le slam et le rap lui apportent une bonification réelle. Nous sommes face à deux voies, celle de la passivité de la poésie et celle de l'activité. La première voie fait état d'une expérience plutôt passive et solitaire de la lecture alors que la seconde mentionne une expérience active et collective de la poésie qui se joue sur des scènes.

Ceux que la langue et les règles de versification discriminaient, trouvent là une voie pour écouter ou dire de la poésie, ce sont des débutants, des professeurs, des enfants, des poètes.

Cette option ne doit pas soustraire la qualité des images, du rythme, les expressions et la créativité de la parole qui fait que la poésie reste la poésie. Car sans ses ingrédients indispensables à la construction de l'édifice poétique, que restera-t-il ? Un bâtiment sans fondations et que les premières tempêtes et les premiers vents emporteront sûrement. Alors comme la supplique de René Depestre l'énonce si bien dans *Non assistance à poètes en danger* :

*La tendresse des poètes voyage
en baleine bleue autour du monde :
aidez-nous à sauver cette espèce
en voie de disparition.¹¹⁶⁰*

La richesse des littératures africaines réside dans le fait, entre autres, que cohabitent ensemble les traditionnalistes, les oralistes, les migritudiens, les négropolitains, les slameurs et les rappeurs. Alors que les maîtres de l'oralité veulent préserver leur singularité en conservant leurs coutumes et leurs langues locales, les oralistes, quant à eux, ballottés entre l'Occident qu'ils ont jadis connu et l'Afrique qu'ils ne veulent pas quitter, sont désireux de faire connaître leurs œuvres dans la langue héritée de la colonisation. Quant aux néo-oralistes, appelés par certains migritudiens, slameurs, rappeurs sont imprégnés de plusieurs cultures, occidentales et africaines, évoluant entre plusieurs langues, entre plusieurs lieux de résidence, ce qui singularise leurs identités. Ceux-ci sont tiraillés entre l'identité de leur pays d'origine et celle de la France ou de l'Allemagne ou l'Angleterre, une double identité que nous désignons l'« Afrance » ou « Afangleterre¹¹⁶¹ » ou

¹¹⁶⁰ DEPESTRE (2006), p. 471.

¹¹⁶¹ Afangleterre, un néologisme que nous avons créé en nous fondant sur le néologisme « Afrance ».

« Afallemagne¹¹⁶² », tantôt considérés en Afrique comme un Européen et en Europe comme un Africain. Sont-ils du « pays de l'exil », un pays évoqué, selon Tanella Boni, par Tahar Bekri¹¹⁶³ ? Le pays de l'exil, décrit comme s'étendant de l'exil extérieur à l'exil intérieur imprègne l'œuvre de Tahar Békri et les productions littéraires de ces auteurs « exilés ». Comme le souligne Tanella Boni l'œuvre de Tahar Békri est traversée par les thématiques du voyage et de l'errance¹¹⁶⁴, des thématiques que nous considérons comme spécifiques à la migritude, ce qui nous permet de le compter au nombre des auteurs migritudiens. À ce titre, nous supputons que les migritudiens évoluant entre plusieurs cultures et lieux de résidence rédigent des œuvres même imprégnées de ces thématiques bien que celles-ci ne soient pas clairement mentionnées, une thèse que partagerait Chevrier, selon Adja Bintou Bakayoko¹¹⁶⁵.

¹¹⁶² Afallemagne, un néologisme que nous avons inventé en nous fondant sur le néologisme « AFrance ».

¹¹⁶³ BONI (2004), p. 159.

¹¹⁶⁴ *Ibid.*

¹¹⁶⁵ BAKAYOKO (2014), p. 323.

POÉSIE

Des Maîtres de l'oralité

- Poésie orale
- Apport d'instruments de musique
- Affaiblit du fait de la traduction autre que la langue originelle
- Reprise rythmique anaphorique du type mnémotechnique
 - Du type non mnémotechnique
- Parole artistique
- Parataxe
- Textes déclamés en Langues africaines
- Thématique propre au milieu ambiant

Oraliste

- Poésie écrite
- Échos sonores
- Reprise rythmique
- Parallélisme syntaxique
- Images inspirées du terroir
- Réencodages de mythes anciens
- Subordination, coordination (prédominance)
- Texte écrit en français
- Thématique propre au milieu ambiant et aux temps passés et à venir
- Espace oraliste (agent rythmique, poète)
- Image du terroir d'essence occidentale
- Concepts traditionnels réinventés (didiga...)
- Syntagmes réitérés
- Beauté de la parole
- Agglutination

Néo-oraliste

- Poésie chantée
- ou déclamée avec l'apport d'instruments de musique modernes
- Reprise rythmique
- Échos sonores
- Parallélisme syntaxique
- Utilisation du nouchi
- Beauté des messages
- Parataxe, subordination, coordination
- Textes écrits en langues africaines et nouchi
- Thématique propre au milieu ambiant, temps passé et avenir
- Image du terroir fondé sur la société ivoirienne

CONCLUSION GÉNÉRALE

Le sujet portant sur les grands courants poétiques de la Côte d'Ivoire a mis en évidence la pertinence de l'interpénétration de la thématique des changements sociaux dans la poésie ivoirienne.

Ainsi, nous avons montré que le *wiegweu*, l'*oriki* et le *kouroubi* jouent le rôle d'éveilleurs de conscience par la voix des maîtres de l'oralité. Pour remplir cette fonction, le poète fait recours à son immense savoir sans pour autant se laisser aveugler par le prestige qu'il a acquis dans la société ivoirienne traditionnelle. À cet égard, l'ancienne société ivoirienne exigeait une érudition de la part des maîtres de l'oralité :

*Le griot était un homme de-grand savoir pour l'époque ; un érudit. La société exigeait en effet de lui, en plus de son talent d'artiste, de très vastes connaissances en histoire, en musique et en droit ; il devait aussi s'affirmer comme fin psychologue et politicien averti. Il ne pouvait évidemment, dans ces conditions, n'être qu'homme formé dans l'action. Le griot faisait de longues et difficiles études avant d'être couronné "Belen Tigui", terme malinké qui signifie maître de la parole.*¹¹⁶⁶

I/ LES MAÎTRES DE L'ORALITÉ

Si ces poètes, maîtres de l'oralité, étaient des « hommes-savoir » talentueux comme nous avons pu le démontrer dans le corps de notre étude, il faut y adjoindre la puissance imaginative qui fonde leur production comme le confirment les propos de Kipré Blé :

*La force de l'artiste, déclare Kipré Blé, poète ivoirien, tient à sa grande capacité de lancer son cœur [imagination]. C'est cette capacité qui lui permet de déshabiller complètement un homme en assemblée, de le rendre totalement transparent. Il est semblable au voyant. Au contraire, s'il le loue, il te rend plus compact que jamais. Les artistes savent aussi beaucoup de choses ; c'est pourquoi ils sont effrayants ».*¹¹⁶⁷

Cette force solidifie la puissance de la poésie appelant à l'existence des choses qui ne sont pas, tout en leur conférant un sens. Mais il serait intéressant d'évoquer la dimension métaphysique que ces poètes attachent à leur art. Ceux-ci n'hésitent pas à convoquer les

¹¹⁶⁶ ZADI (1981), p. 335.

¹¹⁶⁷ *Ibid*, p. 285.

ancêtres disparus, soit en tant qu'inspirateurs, soit en tant que formateurs : « *il est ainsi parce que son père est ainsi. Toute chose a une trace et suit une piste*¹¹⁶⁸ ». L'on perçoit que ces artistes privilégient particulièrement les liens de l'ascendance dans l'exécution de leur pratique et une instance non rationnelle dans l'expression de leur art.

Mais le fait le plus marquant est l'omniprésence de la poésie dans toutes les sphères. Sa démarcation discrétionnaire et vague ne signifie pas qu'elle n'eût pas une nature, des formes et des lois. La parole poétique, dans ces conditions, embrasse un spectre illimité et s'invite dans le travail quotidien, les échanges familiaux, les disputes, les actes d'amour. La poésie, véritable pilier de la vie ivoirienne traditionnelle, infuse et irrigue l'âme du continent africain, comme le souligne Zadi en ces termes :

Tout en effet chez l'Africain de ces temps-là, était objet de poésie : l'armée d'étoiles émaillant le ciel si pur sous les tropiques, les vents, le soleil et la terre-mère, comme ailleurs dans le monde. La chenille qui danse sur le chemin, surprise par une colonne de fourmis-magnans allude à la poésie, le nom qu'on donne à l'enfant qui naît, l'eau, l'arbre, le poisson, tous les coléoptères puants et même le ver de terre pourtant si dégoûtant..., la fleur aussi, bien sûr et l'oiseau qui chante et le chant même de l'oiseau. C'est bien cette omniprésence de la poésie dans les actes de la vie des noirs d'Afrique, tout le poids dont elle pèse et son indéniable suprématie sur tout autre genre artistique qui fait dire à Lilyan Kesteloot : "je ne vois nul pays qui ait su donner comme l'Afrique Noire ce rôle capital et universel à la poésie",¹¹⁶⁹

Le mépris de certains citadins pour cette littérature traditionnelle, la modernisation de la société ivoirienne et la faiblesse des politiques culturelles entraînent la quasi disparition de cette forme d'expression artistique. Nous observons ainsi que les changements sociaux ont dénaturé les diverses strates de la société ivoirienne, altérant par conséquent les rapports entre les citadins et les villageois¹¹⁷⁰.

Or, les pays développés ont pour socle un héritage symbolique provenant de leur histoire, véhiculé par la culture et l'éducation. C'est à dessein que la transmission de leur patrimoine est entretenue, parce que lui-même construit sur les récits communs des nations agrégeant les

¹¹⁶⁸ *Ibid.*

¹¹⁶⁹ *Ibid*, p. 285.

¹¹⁷⁰ Gbazza Madou Dibero soutient dans un entretien accordé à Frat Mat, toute sa peine face à l'attitude des citadins qui les considèrent comme des sous-hommes, mais qui méprisent leur art au profit des arts modernes importés d'Europe ou des États-Unis.

aspirations et le vivre ensemble pour l'intérêt général. Au-delà du courant traditionnel, la Négritude développe elle aussi cette problématique.

II/ À PROPOS DES NÉGRITUDIENS

La poésie négritudienne, qui a précédé la poésie des maîtres de l'oralité de par sa genèse, a dévoilé des traits révolutionnaires. « Hérodote, Frobenius, Delafosse, etc., tous ces auteurs –dont les écrits se sont révélés exacts à propos de « la race des Égyptiens » – nous apprennent que les Égyptiens étaient des Nègres comme les Africains, et que l'Égypte a jadis été le berceau de la civilisation mondiale. Les Négritudiens, s'inspirant de ce ferment historique, n'ont eu de cesse de renverser stéréotypes et préjugés raciaux, arrachant ainsi leur indépendance aux forces impérialistes qui les maintenaient captifs. Le problème de la négritude, dans bien des cas, est mal abordé. Il ouvre la porte à de nombreuses polémiques qui auraient pu être évitées si la rigueur intellectuelle était la norme.

Les voix dominantes des Négritudiens ont sur-interprété le passé africain : la femme africaine était la plus belle, la culture africaine la plus digne, les valeurs africaines les plus élégantes, etc. Cette description, fondée sur du mythe, crée des frustrations dans les pensées de ceux qui découvrent toute cette fausseté plus tard.

La rigueur exige la non idéalisation des devanciers de peur de tomber dans une alchimie contre-nature, faisant d'un être humain une légende, un mythe. Or, toutes les légendes se nourrissent de faits historiques et imaginaires. Il faudrait donc rompre en visière avec la propagande de mythes aux récepteurs de tout écrit. Nous pensons que la sincérité et la recherche de la vérité devraient être les premiers principes éthiques de tout intellectuel digne de ce nom. Est-ce à dire que les Négritudiens n'ont pas résolu les problèmes qui se présentaient à eux ? Est-ce cela qui aurait conduit très tôt les auteurs anglophones à se séparer d'eux et les auteurs oralistes à ne point revendiquer leur héritage ? Pour sûr, les oralistes se sont inspirés des maîtres de l'oralité pour mieux brandir leur africanité.

III/ À PROPOS DES POÈTES ORALISTES

Les poètes oralistes ont démontré à travers les thématiques développées ainsi que l'expression de leurs textes (images, temps verbaux et rythme) que les changements sociaux revêtaient, sous leur plume, trois formes, à savoir la rétrospection, la spectation et la

prospection. Les poètes ont exprimé ces changements sociaux par ces canaux. Sur le plan formel, la prédominance de la métaphore dans le texte de Zadi peut s'expliquer par le fait que la forme a un traitement particulier chez ce poète. C'est une véritable poésie du signifiant. On a bien compris qu'avec ce poète ivoirien la forme et le sens ne peuvent être dissociés, mais mieux, la signification fait appel à des virtuèmes pour déceler la substance de l'œuvre. Quant à l'œuvre *La Prophétie de Joal*, elle relève d'une poésie du signifié et, dans ce texte, la présence de figures de sens reste quasi inexistante. La beauté de cette œuvre repose sur sa signification fondée sur des strates à traverser afin de la comprendre. Ce poème puise et se nourrit des récits bibliques liés au symbole du « talent ». C'est comme si le poète avait placé un souffle lumineux sur le mont Cameroun, et qu'il appelait tous les Camerounais (enfants, jeunes, hommes, femmes et vieux...) à s'éclairer à la lueur de la lumière qui provient des textes bibliques, par conséquent de Dieu. Il s'est adossé au langage biblique qu'il a « désacralisé », laïcisé. Nous convenons que dans l'acte de bâtir une nation, une part est imputée au sacré, au divin et l'autre part à l'humain, gestionnaire du politique, de la chose publique. Nous constatons qu'Eno Belinga établit un lien de parenté entre la nature terrestre, matérielle de la vie politique, entre ce qui relève de la gestion de la cité, de l'état, du pouvoir temporel d'un côté et de la sacralité biblique, entendue par les croyants de la Bible comme une nature « extra terrestre », immatérielle, spirituel, de l'autre côté. Le poète juxtapose et fait coexister le monde du visible et celui de l'invisible. Si les genres littéraires sont historiquement situés¹¹⁷¹, ils ont éclairé par cette dynamique les œuvres de notre corpus. Ainsi, par son élan galvaniseur, l'épopée a contribué à porter plus haut la conscience historique des communautés concernées. Si chez Zadi Zaourou les héros sont hissés au rang de modèles, chez Eno Bélinga, *l'épopée* revêt une allure d'hécatombe. Elle amplifie les malheurs et les souffrances à venir, prédisant un esclavage nouveau au seul motif de la paresse des enfants de Joal. L'épopée sort de l'exaltation, son moule traditionnel, pour s'inféoder principalement à celui de la mise en garde afin de prévenir les changements « tsunamitiques » qui s'annoncent. Là encore, les ressorts de la société n'étant pas statiques, nous ne sommes pas surprise de ce qu'ils engendrent des vacillements expressifs. L'épopée ne doit-elle traduire que la grandeur ? Si on la réduit à cette fonctionnalité, on perçoit que chez Eno, elle valorise la notion de grandeur, mais celle-ci se lit dans la profondeur de la douleur.

¹¹⁷¹ Nous voulons dire que tous les genres littéraires ont une histoire et sont fixés dans le temps. L'archi genre n'existant pas, ce qui vient encore fragiliser la dynamique formelle qui semble passer sous le boisseau la dynamique sociale de l'œuvre.

Quant à la satire, elle n'a pas non plus été oubliée dans ce contexte des bouleversements dynamiques. La poésie satirique s'inscrit au cœur des changements sociaux, dénonçant, par le dérisoire, toutes les bêtises de l'être humain et tous les drames de la modernité dans ce contexte du « poiein », du faire, de la création. *Les Quatrains du dégoût* servent justement de transition entre ces deux courants poétiques : les oralistes et les néo-oralistes, par l'utilisation de l'ironie comme forme nouvelle d'expression. Si Zadi est resté très critique à l'égard du Zouglo¹¹⁷² et du rap, force est de constater que dans sa dernière œuvre, il semble jeter un pont entre lui et les néo-oralistes dans un humour cinglant. Écoutons Jean Dérive à propos des *Quatrains du dégoût* :

C'est une œuvre beaucoup plus personnelle en forme de testament littéraire ou plutôt de testament tout court...¹¹⁷³.

Ne prophétisait-il pas sur le devenir de la poésie ivoirienne ? Le poète ivoirien n'entrevoit-il pas ainsi la voie nouvelle qu'emprunterait la poésie de demain ?

IV/ LES FORMES POÉTIQUES NOUVELLES?

Les formes poétiques nouvelles que sont les écrits d'Ebony inspirés du dadaïsme, et le zouglo, le rap et le slam, n'ont rien d'inouï. Elles s'inscrivent dans la logique des changements sinon des mutations qui s'opèrent dans la société. Dès le début de ce siècle, des auteurs comme Beckett et Ionesco ont utilisé, par exemple, un langage totalement désorganisé pour traduire l'absurdité de la vie. La dérive du monde s'est confirmée par les deux guerres mondiales où des milliers de personnes ont perdu la vie, deux guerres qui ont montré la déshumanisation paroxystique des sociétés. Les poètes, témoins de cette horreur, ne pouvaient traduire leur dégoût que par un langage particulier. C'est dans ce contexte que ce langage désorganisé et sans aucune logique apparaît en revêtant une forme « didigaesque »¹¹⁷⁴. Et les écrivains ont nommé ce courant « le courant de l'absurde » en raison de l'absurdité de la vie, une vie vidée de son essence et de son sens. Dans la culture ivoirienne, parmi les figures du courant de l'absurde, l'on compte Noël Ebony comme l'un des porte-parole. Son texte,

¹¹⁷² Annexe, p. 27.

¹¹⁷³ DÉRIVE (2011), p. 401.

¹¹⁷⁴ La notion « didigaesque » provient du terme didiga.

« *Portrait des siècles meurtris* » témoigne de cette appartenance et la parole qui en jaillit est semblable à celle d'un individu en transe.

Nous ne pouvons nous empêcher d'évoquer également cette forme d'expression langagière et corporelle désorganisée employée en Afrique noire, la transe. Ainsi, un sujet qui rentre en transe ne produit pas un discours ordonné. Les propos tenus échappent aux profanes, car le discours est incohérent et ne peut être décodé que par les seuls initiés. On ne peut éviter de rapprocher cette pratique de transe africaine que seuls les initiés peuvent déchiffrer à la réception des messages divins par les prophètes de la Torah. On peut relever une certaine similitude, car, dans ces deux cas, seuls les initiés comprennent et décryptent le message, sans pour autant taire ni oublier de nombreuses dissemblances qui montrent les différences qui existent entre ces porte-paroles. En effet, on voit que dans la Torah, les porte-paroles de *YHWH*, dotés de l'esprit prophétique, ne tombent pas en transe, mais arrivent à décrypter les messages divins, contrairement aux trances africaines.

Noël Ebony montre la désintégration d'un pays, la Côte d'Ivoire. C'est un pays effondré à la lecture de ce poème emblématique¹¹⁷⁵. Le discours produit par le poète ivoirien rend compte de l'incohérence par la forme du discours, donc du langage. Chez Ebony, le peuple noir est explosif, enceinte de mille révolutions. Il affirme par ailleurs qu'on a voulu enfermer ce peuple dans des poubelles, qu'on l'a humilié, disqualifié, balaféré, ravalé au plus bas qu'on ne le doit, maltraité et traité par des kyrielles d'attributs disqualifiants. Cependant, ce peuple a réussi à briser les verrous des poubelles dans lesquelles il fut enfermé. Comme Ebony, Zadi, lui aussi, évoque ce trait résistant, un trait qu'il perçoit et reconnaît au peuple américain lorsqu'Obama est investi à la présidence des États Unis. Ces deux versets du poète ivoirien Ebony renferment une valeur symbolique, car ce texte revêt la forme spiralée, le nœud de la spire rappelant la constante dans la théorie du rythme de Zadi. Une idée que nous pouvons ainsi schématiser : Constance + Variable. Les changements sociaux constituent des révolutions qui ont déjà eu lieu, mais également des révolutions à construire, c'est-à-dire à venir.

*Nous tempêtes anonymes...
Évadés des poubelles de l'histoire*¹¹⁷⁶.

¹¹⁷⁵ Voir Annexe, p. 237.

¹¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 247.

*QUI SAIT LE PAYS QUE J'HABITE ?
Le pays que j'habite est une terre exsangue
Une terre de liberté proscrite
Une terre pétrie dans la vengeance
Une terre de règlement de compte
Une terre mille pour cent souffrance¹¹⁷⁷*

Si Ebony peut servir de transition entre les oralistes et les néo-oralistes, il faut noter que Kabashélé et Amédée Pierre, pionniers du néo-oralisme, font figure de poètes accomplis, tant au niveau de la forme que de la thématique de leurs chansons. Nous constatons que le but des poètes, en tant que témoins de leur temps, est atteint dans leurs diverses productions. Nous intégrons également les slameurs, les chanteurs de zouglou et les rappeurs dans la catégorie des poètes néo-oralistes. Leurs œuvres constituent la nouvelle littérature des villes africaines. Ces artistes développent une thématique tout à fait moderniste et systématiquement chantée ou psalmodiée. Leur langue de support s'apparente tantôt à une des langues africaines, tantôt à la langue française tantôt à une langue créolisée issue d'un « mariage forcé » entre les langues africaines et le français. Dans ce moule, la poésie relève de l'ordre du dérisoire, avec une prédominance d'éléments oraux, rien de surprenant quand certains critiques parlent de poésie de l'instant à propos du slam. La finalité de ces textes montre que les changements sociaux ont été bel et bien pris en compte.

La civilisation du livre est attaquée de front par la révolution cybernétique et, bien avant déjà, par les mass-média qui ont affaibli les réflexes de lecteurs chez une certaine frange de la population. Ces inventions prédatrices du livre ont entraîné un déclin de la lecture, créant une vacuité quant au besoin qu'a l'être humain de lire. La poésie s'achète moins ; elle intéresse un public de plus en plus restreint. Écoutons Tiburce Koffi à ce propos :

Dans les arts, tout ce qui est simpliste et tourne au vulgaire rencontre, en général, du succès. En littérature, les écrivains ivoiriens à succès se nomment Anzata Ouattara, Biton Koulibaly, Venance Konan. La littérature à l'eau de rose et la littérature légère, sans ambition stylistique, sont celles-là qui prospèrent le plus. Et c'est pareil presque partout, dans le monde. La presse pornographique est mieux vendue que nombre de journaux sérieux comme « L'Éléphant déchaîné » (dans notre pays) (...). Je constate les faits. Qu'est-ce qui, d'après toi, explique que Biton ou Anzata soient plus lus, en Côte d'Ivoire que Zadi ou Aimé Césaire ? Est-ce parce que les premiers écrivent mieux que les seconds ?¹¹⁷⁸

Tiburce Koffi soulève le problème de la réception de la littérature, mais mieux de la poésie dans un pays où le taux d'analphabétisme est encore élevé. Mais, il montre la démarcation

¹¹⁷⁷ Annexe, p. 141.

¹¹⁷⁸ Voir Annexe, p. 74.

faite par un public qui s'adonne volontiers à tout ce qui exige moins d'effort, d'ailleurs Césaire et Zadi sont réputés comme des poètes hermétiques. La comparaison qu'établit le critique ivoirien avec la presse pornographique ne constitue-t-elle pas un mélange de genres ? Nous pensons que ceux qui s'adonnent à cette presse pornographique peuvent tout de même être de grands adeptes de la poésie. Il faut complexifier la problématique afin de la solidifier. Les jeunes ivoiriens lisent à coup de marteau car les programmes scolaires les y contraignent, certains ne lisent que des parties précises dans les livres. À partir de cette contradiction, la poésie, comme tout phénomène menacé de mort, s'est inventé un autre mode de circulation de la parole poétique. Avant toute innovation, elle s'est repliée sur ses sources en exploitant le chant comme support naturel. C'est à juste titre que le slam et tous les arts nouveaux convoquent le chant dans leur expression esthétique. Le chant mobilise facilement et contraint l'auditeur à l'écouter. Si les pouvoirs du chant sont à rapprocher de ceux de la musique, c'est qu'elle agit directement sur les sens sans aucune médiation et rend disponible à une consommation passive. Il appert que la néo-oralité est un phénomène d'adaptation de la poésie au contexte moderne. Le slam, le rap, le zouglou déplacent des foules alors qu'un constat contraire se dévoile pour le poème écrit. De Brassens à Grand corps malade, nous sommes conscients de la qualité de l'audience qui corrobore le pouvoir et la capacité du chant et de la musique. En définitive, la poésie revient à ses sources, comme Antée, personnage grec qui, lorsqu'il touche la terre, se revigore. Antée, héros mythologique, était le fils de Poséidon et de Gaïa. Une autre version insisterait sur sa naissance unilatérale du fait d'avoir été engendré seul par sa mère, sans son père. Ce terrible lutteur causait d'énormes soucis à tous ses adversaires qui avaient du mal à en faire une bouchée, car de par sa généalogie, il reprenait des forces dès qu'il était en contact avec la Terre (Gaïa, sa mère). Ce mythe illustre parfaitement la condition de la poésie retournant à ses sources pour reprendre des forces.

Les néo-oralistes, en tant que témoins directs ou indirects de la société ivoirienne, des sociétés africaines, traduisent dans leurs chants les réalités historico-sociales de ce continent. Des crises sociales à la thématique de l'immigration en Côte d'Ivoire, toutes les douleurs sont exprimées dans une langue nouvelle qu'est le nouchi, agrémenté d'un zeste humoristique hors du commun. On dénie à ces auteurs le statut de poètes compte tenu des deux raisons précédemment évoquées. Peut-on alors accorder à toutes ces productions le statut de textes poétiques ? Si l'on s'en tient à l'assertion d'Alain Mabanckou à propos de Denis Roche :

Denis Roche et son syndicat de poètes et amis (...) ont poignardé en plein jour, sur la place publique, la dernière parcelle du langage humain : la poésie¹¹⁷⁹ » ?

Des critiques universitaires dont N'Guettia Martin Kouadio soutiennent et militent au nom de l'étymologie du mot poésie, – « poiein » qui veut dire création – et du travail que ces artistes opèrent sur le langage, qu'on leur accorde le statut de poètes.

Notre démarche, tout en s'inscrivant sur un continuum des identités inclusives, apporte une nuance capitale. Il ne s'agit pas d'exclure certains compositeurs sur la base d'une rigueur poétique à nul égal ou d'inclure tous ces textes sur la base d'une « libération » pour reprendre le néologisme de Daniel Eweski.

Ces textes du groupe Garba 50 et ceux des slameurs contiennent des ressources que sont la pertinence des images, le rythme sous toutes ses formes, une substance lexicale et syntaxique, un parallélisme sémantique, syntaxique ou phonique, la beauté comme finalité, autant d'éléments qui fondent le genre poétique. Si la « poésie », la littérature pure n'existe pas pour reprendre l'affirmation de Pageaux selon laquelle il semble impossible d'envisager des critères purement formels¹¹⁸⁰, cette production regorge d'une teneur poétique remarquable pour que le statut de poètes ne leur soit pas ôté. Sur cette base, nous soutenons qu'il existe un lien de fraternité entre ces genres oraux – que sont le rap et slam – et la poésie.

Les défenseurs des thèses exclusives leur reprochent une désacralisation du langage poétique par l'utilisation du nouchi, qui ne représente pas un handicap linguistique pour nous. Il y a là, tout simplement, une créativité linguistique qui confère à ces textes leur singularité, leur nationalité. Le renouvellement des formes langagières n'est-il pas un droit naturel des langues dont le destin est de naître, de vivre et de disparaître ?

Cependant, il nous a été donné de lire des textes de très faibles factures, truffés par moment d'incohérences sémantiques et même grammaticales. Or, des textes qui se désagrègent de par leur inconsistance grammaticale ne peuvent être auréolés du statut de texte poétique. Cela veut tout simplement dire que, ce n'est plus le critique qui écarte les textes, mais ce sont les

¹¹⁷⁹ MABANCKOU (1995), p. 21.

¹¹⁸⁰ PAGEAUX (2008), p. 67.

textes eux-mêmes, qui par leur charpente linguistique et grammaticale, s'excluent du domaine de la poésie et sont, par conséquent, hors compétition.

Si les défenseurs de la thèse inclusive se fondent sur l'étymologie du verbe grec « poieieo » au sens de « création » pour inclure tous les textes de zouglou, rap et slam, nous distinguons deux sens du verbe *poieieo*, celui de créer *ex nihilo* et celui de produire *ex materia*. Pour les partisans de la théorie inclusive, toute création est poétique, or, un tel postulat paraît insensé puisque nous ne classons pas tous les textes du zouglou, du rap, du slam au rang de poésie même s'ils possèdent le statut de production artistique. Évaluer toutes les œuvres créées comme étant des œuvres poétiques conduit à hisser toutes ces productions à un rang élevé et à les encenser. Nous soutenons que toute cette production n'est pas de la poésie, par conséquent, la thèse découlant de l'étymologie *poieieo* nous paraît simpliste à l'extrême. Ce positionnement constitue une forme de « prostitution » qui risque de travestir, d'altérer la nature, la spécificité de la poésie. Il faudrait des paramètres supplémentaires pour attribuer la qualité ou le statut poétique à cette forme néo-oraliste, car tout ce qui vit détient une spécificité. On pourrait alors concevoir le cycle sous la forme suivante : création+cohérence + travail sur le langage +éthique etc.

Pour les raisons sus-évoquées, nous pensons que le débat qui a droit de cité doit porter sur le texte et rien que sur le texte. Nous refusons de passer sous silence l'incohérence d'un texte qui se désagrège au seul motif qu'il contient deux ou trois images littéraires. La poéticité d'un tel texte est attentée par ces incohérences qu'il faut nécessairement souligner et, par conséquent, la valeur poétique diminue au vu des incohérences relevées.

En outre, inférer que le zouglou, le rap et le slam sont de la poésie ressemblerait à un slogan de marketing. C'est énoncer ainsi une déclaration de principe qui, somme toute, est un discours général. Pour ce faire, il faudrait démontrer la poéticité à travers les textes considérés. Si l'on constate que certains textes sont approximatifs, on pourra, dès lors, conclure qu'ils ne répondent pas aux propriétés esthétiques du slogan marketing annoncé. D'ailleurs, toutes les productions n'ont pas la même valeur, certaines sont plus consensuelles que d'autres. Évoquer la notion de « création » renferme, avant tout, une question de responsabilité et comme telle, certains textes ne peuvent pas avoir la qualité de poésie, ni la responsabilité. Ces textes ne sont pas poétiquement responsables devant le fait poétique.

Quant à l'étymologie, elle n'est pas suffisante pour tout expliquer et n'est d'ailleurs qu'une étape pour amorcer un débat scientifique. Tout mot a certes une définition étymologique, mais

aussi une définition ordinaire, académique etc. Par conséquent, s'enfermer dans l'étymologie revient à en limiter le sens. Les langues sont dynamiques et, par leur dynamisme, elles meurent également. Si ces textes se déploient dans l'humour, cela n'édulcore aucunement leur teneur poétique. L'humour est une forme d'expression de la poésie néo-oraliste qui tourne en dérision le monde dans lequel nous vivons. Des constats sautent aux yeux somme toute. La faible teneur de certains textes que nous évoquions peut-elle se corrélérer par moment au parcours des artistes ?

1-Le parcours universitaire des auteurs et la facture des textes.

Nous constatons que les textes de facture dense cohabitent avec des textes de qualité moyenne. Et nous avons constaté que le cursus des auteurs avait un lien très étroit avec la teneur des œuvres. Ceux qui avaient un certain niveau intellectuel produisaient des textes où la prise en charge perceptuelle de l'expérience se matérialise selon divers canaux : le canal auditif, le canal visuel, le canal gustatif, etc. Les non instruits n'exploitent pas tous les mêmes canaux et, par moment, ils n'ont pas une claire conscience de travailler dans un cadre qui rationalise leur engagement en faveur de la dignité humaine.

Pour toutes ces raisons, nous soutenons que les textes des auteurs retenus renferment des intentions poétiques réelles. Mais ces intentions ne les hissent pas toutes au niveau du fait poétique. Des textes de faibles factures qualitatives – absence de contrôle de la rigueur – cohabitent avec des textes de factures assez denses. Il est souhaitable et juste d'accepter tous ces textes, mais il conviendrait d'élaborer une taxinomie intelligente, afin de désigner les œuvres qui relèvent de la poésie et celles qui s'en éloignent. Notre positionnement réside donc dans les identités inclusives. On ne rejette donc ni les auteurs ni leurs textes.

Au niveau de la méthodologie, nous nous sommes refusé à pérenniser les identités exclusives, nous fondant sur la méthodologie d'Edgard Morin, nous réalisons bien que la dichotomie schizophrène a amputé la théorie critique que Rastier remembre dans ses dernières théories de l'interprétation.

Le structuralisme génétique, élaboré par Lucien Goldmann est destiné à l'analyse des œuvres d'imagination afin d'en dégager la signification générale. L'articulation et la cohérence des différents thèmes fondent la structure interne de l'œuvre. Mais la compréhension du texte exige qu'on aille au-delà de celui-ci. Si la méthode philologique

inspirée du positivisme exige la prise en compte exclusive du texte pour en extraire la compréhension, le structuralisme, lui, soutient que seul le groupe est le moteur de l'action historique et, dès lors, toute tentative de compréhension de l'œuvre, en dehors du groupe, est vouée à l'échec. L'œuvre acquiert son importance lorsqu'elle entretient un rapport significatif avec le groupe. Et Marcien Towa d'ajouter :

*c'est donc par la confrontation, la mise en parallèle de la structure interne de l'œuvre avec d'autres structures plus vastes (religieuses, politiques, économiques) que l'œuvre peut réellement se comprendre.*¹¹⁸¹

Pour reprendre une expression de Rastier, « c'est donc le global qui rend compte du local. » Le global serait (la nation, classes sociales) de l'œuvre d'art, la structure globale de l'œuvre, des thèmes particuliers. Le but est de voir s'il existe entre la structure interne de l'œuvre et les autres structures globales des rapports d'homologie ou d'autres relations significatives. C'est seulement en intégrant l'œuvre littéraire dans son milieu social et historique qu'on peut la rendre intelligible, parce que les problèmes soulevés ont leur origine principale dans la société, c'est-à-dire dans les rapports entre les groupes humains.

Comme nous avons choisi de fonder notre positionnement sur des thèses inclusives, nous avons pu constater que la poésie des maîtres de l'oralité a suscité des polémiques pour lesquelles nous voudrions apporter notre éclairage.

Du point de vue formel, l'analyse de cette poésie orale a révélé son enracinement dans le terroir et une prédominance des faits de l'oralité. L'ancrage culturel de celle-ci a donné naissance à un courant de pensée qui soutient, pour cette raison, que, les textes oraux relèvent d'une spécificité littéraire africaine¹¹⁸². Bien des poéticiens africains ont fini par considérer les éléments de l'oralité comme une spécificité africaine, allant jusqu'à développer la thèse du rythme « tamtamesque » qui serait l'apanage du continent noir. Or, de nombreux travaux¹¹⁸³

¹¹⁸¹ TOWA (1983), p. 9.

¹¹⁸² La spécificité que réclament les poéticiens africains suscite des interrogations au vu des brassages culturels qu'il est donné de voir dans notre monde aujourd'hui. Le terme spécifique est trop « hard », surtout quand il s'agit de l'histoire des peuples. Ce que l'on considère comme spécifique peut se retrouver sous d'autres cieux avec une nomination différente. Nous pensons qu'à l'heure actuelle, seul l'ADN est spécifique à chaque individu.

¹¹⁸³ Les travaux de Michel Hausser, de Jean Dérive, de Kobenan Kouadio Martin etc.

ont montré les limites d'un tel angle d'attaque, en démontrant que le rythme est universel, et qu'au fond, chaque peuple le culturalise à sa façon¹¹⁸⁴.

IV- À PROPOS DE LA POÉTIQUE AFRICAINE.

Bâtir une poétique africaine, comme l'appelait Bernard Zadi Zaourou¹¹⁸⁵ de tous ses vœux consisterait à adopter une démarche essentiellement culturelle de l'objet africain considéré. Or, les critiques qui prétendent que la poétique africaine existe¹¹⁸⁶, évoquent l'argument culturel, qui, lui aussi, existe à l'intérieur de la poétique générale. En outre, la poétique africaine qu'ils prétendent défendre obstinément arrive si tardivement dans leur démarche qu'un problème de méthodologie se pose. Nous convenons avec Aboubakar Ouattara pour soutenir qu'il serait plus fécond de parler de la culture africaine dans l'activité poétique, puisqu'au fond, la poétique africaine et la poétique générale ne s'excluent pas, au contraire, elles s'interpénètrent, se complètent et se nourrissent l'une et l'autre.

En outre, il serait plus approprié aux défenseurs de la poétique africaine d'élaborer et de parachever une théorie de la culture africaine. Or, nous ne retrouvons aucun élément qui relève d'un tel système dans le domaine de la culture africaine ni chez Zadi Zaourou, ni chez Atsain N'cho¹¹⁸⁷. Il nous paraît donc anachronique, voire infondé d'évoquer la poétique africaine sur la culture africaine sans bâtir une théorie de la culture africaine.

IV-1/ Positionnement essentialiste et positionnement existentialiste : fondement d'un débat entre anciens et modernes.

La polémique débattue entre les défenseurs de la poétique africaine et les détracteurs de l'existence de cette poétique rappelle deux courants dans l'histoire de la pensée occidentale. Le positionnement essentialiste - représenté par des philosophes comme Platon, Saint Augustin – consiste à affirmer le primat de l'essence sur l'existence. Les essentialistes refusent toute dynamique interne aux êtres au seul motif que l'essentiel est vécu comme

¹¹⁸⁴ Les recherches de Martin Kouadio N'guettia revisitent ce débat. Il démontre à partir des textes de Breton, Novarina, Prévert, Saint-John Perse, Zadi, Adiaffi et Ebony Noël que le rythme est universel. Il n'est l'apanage d'aucune culture.

¹¹⁸⁵ Bernard Zadi Zaourou soutient dans sa thèse d'état la mise en place d'une poétique africaine, qui permettrait aux Africains de relever la spécificité de leurs textes et la forme qui les accompagne.

¹¹⁸⁶ ATSAIN (2010), p. 30.

¹¹⁸⁷ Ces deux chercheurs ivoiriens ont produit des travaux soutenant la mise sur pied d'une poétique africaine pour le premier et la défense de la poétique africaine pour le second.

immuable. Il découle de cette assertion qu'aucune place n'est octroyée aux changements contrairement aux existentialistes qui, eux, récusent cette doctrine. Ces derniers allèguent que rien n'est statique et qu'à l'intérieur de tout être, de tout phénomène et de toute chose, réside un mouvement permanent qui fait que rien n'est figé. Jean Paul Sartre soutient, à juste titre, que : « *l'existence précède l'essence* ». On ne peut s'empêcher de relever que ces deux grandes thèses s'affrontent, d'y voir et de retenir que l'histoire de l'Occident atteste de la prévalence de la première sur la seconde. C'est donc un débat entre les anciens – appelés les essentialistes – et les modernes – désignés les existentialistes – que relancent les défenseurs de la poétique africaine, d'une part, et ses détracteurs, d'autre part. Si, chez les essentialistes, les choses ayant une essence immuable et constante, le sens est commandé par cette même essence, chez les existentialistes, le sens est ordonné par la dynamique. Pour caricaturer, on résumera en précisant que chez les essentialistes le sens préexiste au texte, de même que la spécificité préexiste au texte. En revanche, chez les existentialistes pour ne citer que le critique ivoirien, Kobenan N'guettia Kouadio, le noyau central que représente le texte, commande, par conséquent, la production du sens. Comme on peut le constater, le sens ne préexiste pas au texte, seul le travail sur celui-ci fait émerger le sens. Certes, on peut critiquer l'idéologie des essentialistes, mais dans la pratique de l'application de la théorie, l'on perçoit très peu de différences fondamentales entre le positionnement des essentialistes et leurs détracteurs, les existentialistes. Nous postulons que ces deux doctrines ne s'opposent pas radicalement, nonobstant les sensibilités distinctes pourtant mises au service d'une même cause, celle de la production du sens dans les textes avec les textes et avec les interprétants que nous sommes.

IV-2/ Réconciliation souhaitée des thèses essentialistes et des thèses existentialistes.

Les essentialistes et les existentialistes visent tous la même finalité, à savoir celle d'exhumer le sens du texte. Aboubakar Ouattara compare leur démarche à la pratique de deux médecins : l'un qui exerce sa fonction par le biais de l'acupuncture et l'autre, un médecin moderne, qui soigne et guérit par des plantes chimiques. La finalité de ces deux praticiens étant la guérison du malade, ils finiront par se rencontrer quelque part dans leur pratique, même si leurs méthodes diffèrent. Il en est de même pour les essentialistes et les existentialistes qui figent leurs théories dans une opposition systématique et systémique. Or, nous réalisons que l'écart entre l'analyse des textes des essentialistes et celle des existentialistes à laquelle s'ajoute celle des postmodernistes restent très ténu. Tous essaient,

nous semble-t-il, de faire ressortir le sens du texte à partir d'idéologies différentes. C'est pour cette raison que nous recommandons de réconcilier ces différentes thèses, car le texte reste, avant tout, un objet culturel, un objet sémiotique historiquement situé comme le soutient François Rastier. Le positionnement des essentialistes et les existentialistes dans leur rapport au texte nous rappelle les thèses sociologiques et les doctrines formalistes. En effet, dans leur rapport aux textes, les premiers s'appuient sur des faits préexistants, c'est-à-dire la société qui constitue une matrice non négligeable alors que les seconds insistent, eux, plus que de raison, sur la puissance des mots pour rendre compte du texte. Or, comme nous le soulignons, ces divisions, polémiques, desservent la littérature et il urge pour les courants d'ambitionner de la hisser au rang de discipline scientifique. Nous montrions que, là encore, l'Afrique traditionnelle restait étrangère à ce cloisonnement, comme en rendent si bien compte Gbazza Madou Dibéro, Nkrumah et d'autres savants africains. Nous y entrevoyons implicitement une taxinomie qui dénature le rapport au texte et aux sens qui en dérivent. La réconciliation voulue par les postmodernes a tout son mérite.

VI/ OUVERTURE

En apparence, on pourrait croire que ce sujet : poésie et changements sociaux établit une relation non pertinente parce qu'il est de nature sociologique. Cette manière de penser n'est pas juste et le croire aussi n'est pas fondé. On ne peut aboutir à une telle conclusion que si la poésie et le poète prétendent s'appropriier la méthode des sciences qui consiste à enquêter sur les causes des mutations qui semblent se profiler à l'horizon et par des raisonnements intuitifs et déductifs, aboutissant à des conclusions vérifiables scientifiquement. Karl Marx a prévu les changements sociaux et les révolutions à partir d'un examen scientifique de la société capitaliste. Or, la poésie s'inscrit en faux contre cette voie qui n'est pas la sienne. D'ailleurs, le poète ne s'est jamais proclamé un homme de science, ni la poésie comme une discipline scientifique. Le poète comme tout citoyen, est témoin de divers changements sociaux. Il peut, à l'instar de l'historien, porter un regard sur les changements d'hier : les célébrer ou les condamner.

Témoin d'un changement social de son temps, le poète peut être critique si ce changement est de nature rétrograde. Ce faisant, il s'attire des ennemis, mais sa foi en ce qu'il croit, son idéal

est tel que comme les prophètes des temps anciens¹¹⁸⁸, il prend des risques au péril de sa vie comme ce fut le cas de Garcia Lorca, Steve Biko, etc. ...

Si le poète n'était pas un passionné du Beau, de l'équilibre, un homme qui aspire à la paix perpétuelle et à un univers réconcilié, pourquoi prendrait-il tant de risques ? Certains nous rétorqueront qu'il n'y pas que les poètes qui prennent des risques, les hommes politiques également prennent des risques, mais les mobiles ne sont guère du même ordre. L'homme politique rêve du pouvoir d'état ce qui n'est pas du tout le cas du poète.

– Un autre cas de figure peut se présenter : le poète appelle à un changement social de tous ses vœux, il le désire fortement, le chante et même le célèbre. Tel un chantre des mutations sociales ! Il appelle toutes les forces transcendantes pour qu'elles rendent possible le changement comme ce fut le cas quand Napoléon III prit le pouvoir. Victor Hugo composa un poème *Le Manteau impérial* où il demanda aux abeilles de s'envoler pour résister à ce manteau d'infâme.

*Ô sœur des corolles vermeilles,
Filles de la lumière, abeilles,
Envolez-vous de ce manteau !*

*Ruez-vous sur l'homme, guerrières !
Ô généreuses ouvrières,
Vous le devoir, vous la vertu,
Ailes d'or et flèches de flamme,
Tourbillonnez sur cet infâme !
Dites-lui : " Pour qui nous prends-tu ?
Maudit ! Nous sommes les abeilles !*

*(...)
Chastes buveuses de rosée,
Qui, pareilles à l'épousée,
Visitez le lys du coteau,
Et qu'il soit chassé par les mouches
Puisque les hommes en ont peur¹¹⁸⁹
Les châtiments, 1853. Livre V.*

Ce poème, extrait du recueil *Les Châtiments* est un violent réquisitoire dans lequel Hugo dénonce les dérives napoléoniennes. D'ailleurs, si Le manteau pourpre symbolise le pouvoir napoléonien et les abeilles, l'activité du peuple français, le poète en saisit l'opportunité pour commander aux abeilles « *d'attaquer l'immonde trompeur* » leur donnant « *une mission*

¹¹⁸⁸ Nous faisons allusion aux prophètes de l'Ancien Testament.

Voir le site : goundie.over-blog.com/article--poésie-et-politique-victor-hugo-les-châtiments consulté le 2 mai 2013.

morale du devoir et de la vertu ». Le mandat vindicatif consiste donc à châtier le tyran, exprimant ainsi un fort désir de changement, dont toute la poésie en vibre.

On rétorquera là encore que l'homme politique également a une soif effrénée de changement. À la différence du poète, le politicien désire et se pose tel un juge du changement social à travers les partis politiques et les mouvements sociaux. Il n'a pas peur de se présenter seul devant la force qui domine, écrase et peut ôter la vie.

Enfin le dernier cas de figure, c'est le poète visionnaire. Les hommes de sciences que sont les sociologues ne sont pas des prophètes. Or, toute science se fonde sur le principe suivant : observation du réel – expérimentation – élaboration de lois. Et c'est à dessein que la politique est définie comme une juste appréciation du réel¹¹⁹⁰.

Mettant en garde certains politiciens, Mao Tsé Toung renforce sa prise de position en soutenant : « *Pas d'enquête, pas de droit à la parole* ¹¹⁹¹ ». Le nominal « enquête » signifie qu'on est bien dans le domaine de la science qui procède par une observation du réel. Or, les créneaux de la poésie ne sont pas du tout ceux de la science. La poésie a sa voie, et sa démarche est fondamentalement intuitive. Senghor ne semble pas dire le contraire en tant que poète lorsqu'il soutient que les Négro-africains sont des intuitifs et qu'ils sont gouvernés par l'émotion¹¹⁹² et que les Occidentaux sont gouvernés par la raison. Les propos de Senghor reposent sur sa pratique personnelle de poète, car il sait d'expérience que l'inspiration poétique est un état d'une pure sensibilité, un état totalement étranger à la raison. On a souvent dit que les poètes ont un cinquième sens. C'est pour cette raison que les prévisions, les prédictions, les événements futurs qu'ils annoncent ne relèvent nullement d'une enquête

¹¹⁹⁰ Nous sommes au vue de tous les désastres mondiaux que causeraient la politique de nous demander si l'appréciation du politique est juste.

¹¹⁹¹ RENAULT (2015), *et passim*. Voir l'article paru sur le site <http://books.openedition.org/enseditions/5370>. Dans les premières lignes de l'article « Contre le culte des livres », en 1930, Mao soutient pour la première fois le rôle capital de l'enquête : Pas d'enquête, pas de droit à la parole. L'absence d'enquête sur une situation donnée doit vous ôter toute aptitude à en discuter. Cela nous semble très logique dans ce monde où l'information peut sauver, mais aussi où elle peut ruiner des vies. Cette mise en garde de Mao constitue un rempart solide contre des stupidités véhiculées çà et là.

¹¹⁹² Nous ne soutenons pas cette citation de Senghor dans le contexte où elle a été énoncée. Elle venait justifier une prétendue thèse de la spécificité africaine. Nous savons à la suite des travaux de Milman Parry que toute l'oralité a une base universaliste, d'ailleurs d'autres travaux ont confirmé cette thèse essentialiste notamment les recherches de Jean Dérive et ceux de N'guettia Kouadio Martin pour ne citer que ceux –là !

préalable. Si l'homme de science convainc et persuade par les chiffres et les lois qu'il élabore, le poète émeut par son discours et là, réside sa véritable force, c'est-à-dire son arme. Mais la doxa continue de soutenir somme toute que la poésie est une activité contemplative, une préoccupation de rêveurs. D'ailleurs, les éditeurs refusent même de publier les écrits poétiques, sauf s'il s'agit de grands auteurs, déjà connus. La poésie s'achète moins. On constate que plus les siècles et les millénaires passent, plus la poésie écrite perd de son aura, de sa valeur, de son poids et de son éclat¹¹⁹³, de sorte que dans un contexte de globalisation où l'on œuvre à l'uniformisation des sociétés et des peuples, à une forme de pensée unique, on retrouve les mêmes réflexes et travers aussi bien chez les Africains, chez les Asiatiques, que chez les Européens... La kyrielle de notions qui dominent les discours portent sur la productivité, la croissance, la course effrénée à l'argent... La suprématie du pouvoir de l'argent, de la finance, de la banque et de la productivité et le déclin de la lecture n'ont-elles pas contribué à « bâillonner » la poésie ou tout au moins à la classer au dernier rang de ses idéaux, de ses quêtes ? De ce point de vue, la poésie apparaît aujourd'hui comme la préoccupation d'une race de rêveurs, des gens attardés, des gens qui n'ont pas appréhendé que ce monde est devenu un monde économique. C'est l'homo-economicus qui règne. Pourtant, l'on est fondé de se demander quel est l'état des finances, pourquoi le taux de chômage ne cesse de grimper, pourquoi le nombre d'états dont la croissance est en berne ne cesse de progresser ? Les bilans sociétaux sont alarmistes, calamiteux et, pourtant, le monde de la finance n'a de cesse d'amasser et d'agir avec cynisme tandis que la paupérisation de la majorité des individus croit alors qu'une infime partie capte la plupart de la richesse mondiale. L'Union Africaine semble se focaliser davantage sur la crise financière au détriment de nombreux maux qui secouent le continent africain. Si les sociétés puissantes dites développées comme les plus faibles dites en voie de développement restent obnubilées par la finance, la banque, l'argent, elles dessinent, construisent un monde de plus en plus « apoétique » ? Voici ce qu'en dit Edgard Morin :

La polarité prosaïque de la vie commande tout ce que nous faisons par contrainte, pour survivre, pour gagner notre vie. Et il y a une polarité poétique de la vie, c'est-à-dire celle où l'on a des moments d'harmonie et de joie. Moments que donnent

¹¹⁹³ Heureusement que des phénomènes comme le slam, le rap viennent donner une vivacité réelle à ce genre ; les tournois de slam accueillent plus de 10000 personnes en une soirée. C'est un vrai exploit car la poésie est réconciliée avec sa genèse, avec son origine orale.

*l'amour, l'amitié, la liesse. C'est cela qui est vivre, vivre poétiquement ; alors que la part prosaïque de la vie nous permet seulement de survivre.*¹¹⁹⁴

Ce déficit de gloire paraît ridicule et une des raisons invoquées est que la poésie a une influence quelconque, ou un rapport quelconque dans l'advenue des changements sociaux, des choses sérieuses. Pourtant, nous ne pouvons nous empêcher de voir les liens que la poésie tisse avec les changements sociaux. Tout au long des siècles où prédominent l'économisme et le fétichisme de la science et de la technique, la poésie a été assurément soutenue par certains mécènes, mais elle fut le plus souvent rejetée, méprisée. N'était-ce point déjà une des principales raisons qui avaient poussé Platon, dans *La République*, à bannir le poète de la cité ?

*(...)et de la sorte, il y aurait déjà justice de notre part à ne pas lui accorder d'entrer dans un État qui doit être régi par de bonnes lois ; car il réveille et il nourrit cet élément inférieur de notre âme et, en lui donnant de la force, il ruine l'élément capable de raisonner ; pareil à qui livre à des méchants l'État en leur y donnant le pouvoir tandis qu'il fait périr les plus gens de bien ; de même disons nous, le poète imitatif installe une mauvaise conscience dans la propre âme de chacun de nous, (...)*¹¹⁹⁵

Malesherbes note de son côté :

Un bon poète n'est pas plus utile à la société qu'un bon joueur de quilles.

La problématique soulevée reste avant tout liée à l'utilité ou non d'un genre littéraire taxé d'emblée d'inutile. Parmi le chapelet des griefs qu'on lui fait, on relèvera l'idée selon laquelle le poète est décrit comme un oisif qui n'apporte pas grande chose à la vie de ses contemporains. Mieux, il est réputé fou. Et dit-on, il écrit ce qui ne devrait pas. Du point de vue étimologique, le rapport entre la poésie et la société est pertinent et il semble que la poésie est par essence révolutionnaire. Tous les poètes le disent et le soutiennent, y compris les grands critiques. En l'affirmant, ils infèrent que la poésie subvertit, travestit la langue. Elle n'existerait pas si elle-même n'imposait pas à la langue un constant bouleversement et une constante mutation. Le réel qu'expriment les mots, constitue le fondement théorique de « l'aventure du mot¹¹⁹⁶ », demeurant tout l'opposé de ce réel que la poésie voudrait exprimer. Quand on prend l'axe du sens, le mot n'est pas rivé à une réalité, il désigne telle chose, il exprime ceci, cela...l'axe du sens est comme habité par une pesanteur. Le procès poétique,

¹¹⁹⁴ MORIN (2015), p. 31.

¹¹⁹⁵ PLATON (1999), p. 1216-1223.

¹¹⁹⁶ Séminaire de stylistique animé par le professeur Zadi.

au sens de processus, consiste justement à libérer le mot de l'axe du sens et à l'élever pour qu'il se libère, qu'il coupe totalement les ponts avec le sens et atteindre le degré anagogique du sens.

Ce processus révolutionnaire fait de la poésie le mode le plus extrême des causes de l'évolution et des mutations de la langue. Donc cette contradiction entre le monde réel et le monde transcendant auquel aspire le poète débouche sur le fait que le poète ne peut pas ne pas être un volontaire et un artisan des mutations positives. Roland Barthes décrit la poésie classique française comme étant prisonnière du sens, mais il parle de la poésie moderne comme une fusée qui s'élance et rompt tout lien avec l'axe du sens, avec le réel. La poésie devient ainsi le champ d'une aventure et d'un hasard productif. Le fait que la poésie soit révolutionnaire en tant que fait de langue ne signifie-t-il pas qu'elle sera porteuse de révolution dans la société ? Si la poésie est révolutionnaire, est-ce pour cela que sa pratique est amenée à révolutionner le monde ? Si la poésie est révolutionnaire, les poètes ne peuvent-ils pas porter en eux les germes de la pensée révolutionnaire ? Ils ne peuvent pas ne pas être atteints d'atavisme révolutionnaire, car c'est le poète qui crée la poésie et qui, de ce fait, est le père de la poésie et non l'inverse. Si la poésie est révolutionnaire par essence, c'est parce que le poète lui-même, par nature, ne s'accommode pas du quotidien, de la norme, de la règle, de la loi, du déjà-vu et du déjà-su. S'il s'en accommodait, il ne serait jamais poète. Et ce n'est pas par hasard si certains critiques soutiennent que le poète est un ange tombé du ciel et qui s'en souvient. Il y a en tout poète véritable un déséquilibre qui résulte de la contradiction entre le rêve d'un univers que son esprit habite, que son âme habite et la grisaille du réel quotidien. Baudelaire a dit que l'ennemi était le temps parce que le poète ne trouve toujours pas son compte dans la société. Si le poète n'était pas ce déséquilibré en qui le tourment est installé, il ne pourrait pas créer la poésie et en faire une réalité d'essence révolutionnaire. Si Baudelaire est si célèbre, c'est parce qu'il a rendu compte de l'état intérieur réel du poète. À côté de Hugo, qui a fait du poète un visionnaire et un messager, Baudelaire s'est préoccupé de l'état intérieur du poète, de sa grande souffrance comme dans « Le cygne ». Cette image transparaît aussi dans « *Les Quatrains de la douleur et du chagrin* », extraits des *Quatrains du dégoût* de Bottey Zadi Zaourou « *Il faut partir* » :

*Voici tes livres, ta lune et tes amours
Voici ton fardeau de péchés*

*Et maintenant Koussa, fais tes adieux à la ville
C'est le temps du « grand départ »¹¹⁹⁷.*

Mais, au-delà de ce qu'est la poésie, celle-ci continue de recevoir des pierres d'accablement.

La lutte de Tchicaya, d'Adiaffi, et de Sony contre les dictatures militaires au Congo et en Côte d'Ivoire est connue. Chez Zadi, aussi, la position qu'il concède à la poésie reste claire. Toute la poésie de Dadié respire l'anti-colonialisme. Césaire dans *Le Cahier* fustige l'esclavage. Que ce soit la colonisation, l'esclavage, les dictatures, ces maux sont contraires à l'idéal poétique et constituent même une négation de la poésie. Le poétique ne peut être présenté comme une jouissance de bas étage.

Daniel Henry Pageaux soutient dans le séminaire d'*Ain chams* que les littéraires¹¹⁹⁸ ne bénéficient pas du même privilège que les disciplines scientifiques, juridiques. Pour cette raison, il renchérit encore en affirmant : *il me semble que nous devrions, nous littéraires, nous efforcer de présenter un front uni* »¹¹⁹⁹.

Nous pensons avoir abordé quelques pistes de réflexions face à cette problématique des changements sociaux et des changements poétiques. Il faut inclure les œuvres dans le grand dialogue entre les hommes, engagé depuis des lustres et dont chacun d'entre nous, aussi minuscule soit-il, participe encore. C'est dans cette communication inépuisable, victorieuse des lieux et des temps que s'affirme la portée universelle de la littérature » écrivait Paul Benichou. À nous de transmettre aux nouvelles générations cet héritage fragile, ces paroles qui aident à mieux vivre avec nous-même et avec l'altérité¹²⁰⁰.

¹¹⁹⁷ ZADI (2008), p. 129.

¹¹⁹⁸ PAGEAUX (1999), p. 14.

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹²⁰⁰ TODOROV (2007), p. 90.

BIBLIOGRAPHIE

Sigles et abréviations

1-Abréviations bibliques

Ancien Testament /Bible Hébraïque

Dt	Deutéronome
Ex	Exode
Gn	Genèse
Lv	Lévitique
Nb	Nombres
Js	Josué
Jg	Juges
1 S	1 Samuel
2 S	2 Samuel
1 R	1 Rois
2 R	2 Rois
Es	Esaïe
Jr	Jérémie
Ez	Ezéchiël
Os	Osée
Jl	Joël
Am	Amos
Ab	Abdias

Jon	Jonas
Mi	Michée
Na	Nahoum
Ha	Habaquq
So	Sophonie
Ag	Aggée
Za	Zacharie
Ml	Malachie
Ps	Psaumes
Jb	Job
Pr	Proverbes
Rt	Ruth
Ct	Cantique
Qo	Qohelet
Lm	Lamentations
Est	Esther
Dn	Daniel
Esd	Esdras
Ne	Néhémie
1 Ch	1 Chroniques
2 Ch	2 Chroniques

Livres Deutérocanoniques ou Apocryphes

Est grec	Esther grec
Jdt	Judith

Tb	Tobit
1 M	1 Maccabées
2 M	2 Maccabées
Sg	Sagesse
Si	Siracide
Ba	Baruch
Lt-Jr	Lettre de Jérémie
Dn grec	Daniel Grec

Nouveau Testament / Bible Chrétienne

Mt	Matthieu
Mc	Marc
Lc	Luc
Jn	Jean
Ac	Actes
Rm	Romains
1 Co	1 Corinthiens
2 Co	2 Corinthiens
Ga	Galates
Ep	Ephésiens
Ph	Philippiens
Col	Colossiens
1 Th	1 Thésaloniciens
2 Th	2 Thésaloniciens
1 Tm	1 Timothée

2 Tm	2 Timothée
Tt	Tite
Phm	Philémon
He	Hébreux
Jc	Jacques
1 P	1 Pierre
2 P	2 Pierre
1 Jn	1 Jean
2 Jn	2 Jean
3 Jn	3 Jean
Jude	Jude
Ap	Apocalypse

Quelques Abréviations.

<i>s. d.</i>	sans date
<i>s. d. n. a.</i>	sans date ni auteur
<i>s. p.</i>	sans page
<i>s. v.</i>	sans ville

Cours. Le cours de linguistique générale

Translittération de mots en grec

Poeio

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

I/ CORPUS

I.1/ Corpus restreint

ENO BÉLINGA, *La prophétie de Joal*, Yaoundé, Clé, 1975.

ZADI Zaourou Bernard, *Fer de lance*, Paris, P.-J. Oswald, 1975.

ZADI Zaourou Bernard, *les quatrains du dégoût*, Abidjan, néi-ceda, 2008.

I.2/ Corpus élargi

Textes de Gbazza Madou Dibéro, Maître du Wiegweu

Texte des poètes néo-oralistes congolais

Textes d'Amédée Pierre

Textes inédits du groupe Dabadjan

Textes du groupe garba 50

Textes de chanteurs zouglou

II/ LITTÉRATURE DE CÔTE-D'IVOIRE, DU CONTINENT ET DE LA DIASPORA NOIRE

II.1/ Poésie ivoirienne

AKIN Louis, *Chant pour Manou*, Abidjan, CEDA, 1983.

DADIE Bernard Binlin, *Afrique Debout*, Paris, Seghers, 1950.

DADIE Bernard Binlin, *La Ronde des jours*, Paris, Seghers, 1956.

DADIE Bernard Binlin, *Hommes de tous les continents*, Paris, Présence Africaine, 1967.

FATHO Amoy, *Chaque aurore est une chance*, Abidjan, CEDA, 1980.

KOTCHY Barthélémy, *Chants africains*, Paris, Présence Africaine, 1965.

MIEZAN Bognini Joseph, *Ce dur appel de l'espoir*, Paris, Présence Africaine, 1960.

NOKAN Zégoua, *La voix grave d'Ophimoï*, Paris, P.-J. Oswald, 1971.

NOKAN Zégoua Gbessi, *Cris rouges, précédé de La Traversée de la nuit dense*, Paris, P.-J. Oswald, 1972.

II.2/ Quelques productions poétiques issues du continent africain et de la diaspora noire

CÉSAIRE Aimé, *Moi laminaire*, Paris, Seuil, 1982.

CÉSAIRE Aimé, *Le cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1956.

CÉSAIRE Aimé, *Le cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983.

DAMAS Léon Gontan, *Black-Label*, Paris, Gallimard, 1956.

DAMAS Léon Gontan, *Pigments*, Paris, Présence Africaine, 1937.

DEPESTRE René, *Rage de vivre*, Paris, Seghers, 2006.

DIOP David, *Coups de pilon*, Paris, Présence Africaine, 1956.

NIANE Djibril Tamsir, *Soundjata ou l'épopée Mandingue*, Paris, Présence Africaine, 1996.

SEDAR Senghor Léopold, *Poèmes*, Paris, Seuil, 1973.

SEDAR Senghor Léopold, *Poèmes*, Paris, Seuil, 1984.

TITINGA Pacéré, *Ça tire sous le sahel*, Paris, P-J. Oswald, 1976.

TITINGA Pacéré, *Quand s'envolent les grues couronnées*, Paris, P-J. Oswald, 1976.

TITINGA Pacéré, *Refrains sous le sahel*, Paris, P-J. Oswald, 1976.

III/ ÉTUDES CRITIQUES PORTANT SUR LES LITTÉRATURES IVOIRIENNE, CAMEROUNAISE, NEGROAFRICAINNE ET FRANÇAISE CONTEMPORAINES

III.1/ Études critiques portant sur la poésie et la littérature ivoiriennes

KOUADIO N'guettia Martin, *Poétique africaine, rythme et oralité, L'exemple de la poésie ivoirienne* Paris, l'Harmattan, préface DERIVE Jean, 2012.

ZADI Zaourou Bernard, « *Qu'est-ce que le Didiga ?* » Annales de l'Université d'Abidjan, Série D, t. XIX, Abidjan, p. 143-147, 1986.

ZADI Zaourou Bernard, « *Notes brèves sur l'art et le beau* » in revue de l'Institut de littérature et d'esthétique négro-africaines, n°1, Abidjan, Université Nationale de Côte d'Ivoire 1977.

III.2/ Sur la littérature négro-africaine et sa critique

ADOTEVI Stanislas Spero K, *Négritude et négrologues*, Paris, Unions Générale d'Éditions, 1972.

BLACHERE Jean-Claude, *Négritudes. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.

BAUER Martine et DAKEYO Paul, *Poésie d'un continent*, Paris, Silex, 1983.

BAUMGARDT Ursula et DÉRIVE, Jean, *Littérature africaine et oralité*, Paris, Karthala, 2013.

CAUVIN Jean, *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris, Saint-Paul, 1980.

CHEVRIER Jacques, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1990.

CHEVRIER Jacques, *Littérature d'Afrique noire de langue française*, Paris, Nathan, 1999.

- CHEVRIER Jacques, *Anthologie africaine d'expression française, volume II : la poésie*, Paris, Hatier, CEDA, LEA, 1988.
- COMBE Dominique, *Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, PUF, 1993.
- CONDE Maryse, *Cahier d'un retour au pays natal : Césaire*, n°63, (Profil d'une œuvre), Paris, Hatier, 1978.
- CONFIAINT Raphaël, *Aimé Césaire, une traverse paradoxale du siècle*, Paris, Hachette, 1991.
- DELAS Daniel, *Poèmes de Léopold Sédar Senghor*, Paris, Bertrand Lacoste, 1989.
- DIA Hamidou, *Poètes d'Afrique et des Antilles d'expression française : de la naissance à nos jours*, Paris, La Table Ronde, 2002.
- ENO BELINGA Samuel-Martin, *Comprendre la littérature orale africaine*, Paris, Saint-Paul, 1978.
- GNAOULE Oupoh Bruno, *La littérature ivoirienne*, Abidjan-Paris, CEDA-Karthala, 2000.
- GOURDEAU Jean-Pierre, *La littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Hatier, 1973.
- GRIAULE Marcel, *Dieu D'eau*, Paris, Fayard, 1966.
- KESTELOOT Lilyan, *Les Écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles/ Institut Solvay, 1977.
- KESTELOOT Lilyan, *Anthologie négro-africaine*, Verviers, Marabout université, 1978.
- KESTELOOT Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala-AUF, 2001.
- KOUADIO N'guettia Martin, *Poétique de l'Imaginaire et construction du sens*, Université de Savoie, 2010.
- MAKOUTA M'boukou Jean-Pierre, *Les Grands traits de la poésie négro-africaine : histoire, Poétiques, significations*, Abidjan-Dakar-Lomé, NEA, 1985
- MATESO Locha, *La Littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT-Karthala, 1986.
- MVENG Engelbert et LIPAWING Benjamin, *Théologie, libération et cultures africaines*, Yaoundé-Paris, CLE / Présence Africaine, 1996.
- N'GAL Georges, *Aimé Césaire, un homme à la recherche d'une patrie*, Paris, Abidjan-Dakar, NEA, 1975.
- ROMBAUT Marc, *La Poésie, négro-africaine d'expression française*, Paris, Seghers, 1976.
- SEDAR Senghor Léopold, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, 1948.
- SEDAR Senghor Léopold, *Poèmes*, Paris, Seuil, 1984.
- SEDAR Senghor Léopold, Roger BASTIDE, « sourcier et sorcier de la Négritude » dans *L'Autre et l'ailleurs*, Hommage à Roger Bastide, Paris, Berger-Levrault, 1976.
- TOWA Marcien, *Poésie de la négritude*, sherbrooke, éd. Naaman, 1983.
- ZADI Zaourou Bernard, *Césaire entre deux cultures : problèmes théoriques de la littérature négro-africaine d'aujourd'hui*, Abidjan-Dakar, NEA, 1978.

III.3/ Études critiques de la littérature française contemporaine

AQUIEN Michel et HONORE Jean-Paul, *Le Renouveau des formes poétiques au XX^e siècle*, Paris, Nathan, 1997.

BERGEZ Daniel *et alii*, *Introduction aux critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1999.

BESSIERE Jean, *La littérature et sa rhétorique*, Paris, PUF, 1999.

BESSIÈRE Jean, *Quel statut pour la littérature ?* Paris, PUF, 2001.

BESSIÈRE Jean, *Principes de la théorie littéraire*, Paris, PUF, 2005.

BOUBY Jacques, *Le poème et la page : essai sur la poésie visuelle*, *Boutures*, vol. 1, n°4, mars-août 2001, p. 44-55.

BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art : genèses et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, éd. du Seuil, Paris, 1998 / 2002.

BRETON André, *Manifestes du Surréalisme*, (coll. Folio essais), Paris, Gallimard, 1979.

BRIOLET Daniel, *Lire la poésie française du XX^e siècle*, Paris, Dunod, 1995.

CAILLER Bernadette, *Propositions poétiques : une lecture de l'œuvre d'Aimé Césaire*, Sherbrooke (Québec), Naaman, 1976.

CANADIS Serge, *Le poète et les apparences, Modernités 12, Surface et intériorité*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998.

CASAJUS Dominique, « Retour sur le dossier H », dans *Paroles nomades*, Karthala, 2005.

CHALUMEAU Jean-Luc, *Les Théories de l'art : philosophie, critique et histoire de l'art de Platon à nos jours*, Paris, Thématèque, 1994.

CHELEBOURG, Christian, *L'Imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan / Her, 2000.

CHENIER-ALEV Marion, « L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah KANE » Paris, Éditions universitaires européennes, 2010, 576 p.

CHRISTIN Anne-Marie, *Poétique du blanc*, (coll. « Essais d'art et de philosophie »), Leuven, Peeters Vrin, 2009.

COLLOMB Michel, *Voix et création au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1997.

DUROZOI Gérard et LECHERBONNIER Bernard, *Le Surréalisme*, Paris, Larousse, 1972.

FABRE-SERRIS Jacqueline et DEREMETZ Alain, *Élégie et épopée dans la poésie Ovidienne (Héroïdes et Amours)* Simone Viarre, Université Charles-de-Gaulle (UL3), Lille 3, 1999.

FONTAINE David, *La Poétique, introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Paris, Nathan, 1993.

FRONTIER Alain, *La poésie*, Paris, éd. Belin, 1992.

- Grand slam de poésie, anthologie vol 1, Pantin, Le temps des cerises, 2007.
- HODRMENTOVÁ Lenka, *Les réseaux d'isotopies dans le petit prince*, Masarykova univerzita, 2010.
- HUBAT-BLANC Anne-Marie, *Poésie et poétiques*, Amiens, Centre Régional de Documentation Pédagogique de l'Académie d'Amiens, 1998.
- ILIFFE John, *Les Africains. Histoire d'un continent*, (coll. Champs histoire), Flammarion, (édition revue et augmentée), 2009.
- JOUSSE Marcel, *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, Paris, Fondation Marcel Jousse, 1981.
- LEUWERS Daniel, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Dunod, 1990.
- LOMBEZ Christine, *Histoire de la poésie moderne. Courants et méthode*, Paris, éd. Du Temps, 1999.
- MAGDELAIN-ANDRIANJAFITRIMO Valérie, « Madagascar, 29 mars 1947, « Tabataba ou parole des temps troubles », dans Erea/ Revue électronique d'études sur le monde anglophone, 2011
Consulté le 15 mars 2014 sur le site : <https://erea.revues.org/1741>
- MAINGUENEAU Dominique, *L'énonciation française*, Paris, Hachette, 1994.
- MESCHONNIC Henri, *Célébration de la poésie*, Paris, Verdier, 2001.
- MESCHONNIC Henri, *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002.
- MOLINO Jean et GARDES-TAMINE Joëlle, *Introduction à l'analyse de la poésie I, vers et figures*, Paris, PUF, 1982.
- MORIER Henri, *Dictionnaire de poétique et rhétorique*, Paris, 4^e éd., PUF, 1989.
- PAGEAUX Daniel-Henry, *Le séminaire de' Ain Chams, une introduction à la littérature générale et comparée*, Paris, l'Harmattan, 2008.
- PAGEAUX Daniel-Henry, *Sobhi Habchi ou la poésie comme exercice spirituel*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, 2012.
- POLITZER Georges, *Principes élémentaires de la philosophie*, Paris, Éditions sociales, 1961.
- RABAU Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.
- RAYMOND Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1972.
- RICOEUR Paul, *Du texte à l'action. Essai d'herméneutique poétique*, Paris, Seuil, 1982.
- RIFFATERRE Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.
- RIVOIRE Christian, *Les moyens poétiques d'une reconquête du narratif dans l'œuvre de saint John Perse*, Université Aix-Marseille I, Université de Provence, t. 1 et 2, 2003.
- ROCHE Denis, *La poésie est inadmissible*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- TERTULIAN Nicolas, *Georges Lukács. Étape de sa pensée esthétique*, traduit par Bloch Fernand, Paris, Le sycamore.
- TODOROV Tzvetan, *Théorie de la littérature*, (coll. Points Essais), Seuil, 2001.
- TODOROV Tzvetan, *La littérature en péril*, éd. Café Voltaire Flammarion, 2007.

TOURNADE Claude, *Les critiques de notre temps et Apollinaire*, Paris, Garnier Frères, 1971.
VERDIER Lionel, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Hachette, 2001.
Jakobson entre l'est et l'ouest, 1915-1939. Un épisode de l'histoire de la culture européenne, Gadet Françoise et Sériot Patrick (éd.), dans Cahiers de l'Institut de Linguistique et des Sciences du Langage (I'ILSL) / Cahiers Roman Jakobson, n°9, Université de Lausanne, éd. Presses centrales de Lausanne, 1997.

IV/ THÈSES, DICTIONNAIRES, BIBLES, ENCYCLOPÉDIES ET REVUES

IV.1/ Thèses

ARAUJO Ana Lucia, *Mémoires de l'esclavage et de la traite des esclaves dans l'Atlantique sud : enjeux de la patrimonialisation au Brésil et au Bénin*, thèse de doctorat, Université de Laval, 2007.
BAKAYOKO Adja Bintou, *Les africanismes dans la littérature d'Afrique noire francophone. D'un concept colonial à une esthétique littéraire*, thèse de doctorat, Université de Lausanne, mai 2014.
ROY Nathalie, *De l'ironie romantique au roman contemporain : l'esthétique réflexive comme philosophie dans la trilogie Soifs de Marie-Claire Blais*, thèse de doctorat en sémiologie, Université du Québec, Montréal, déc 2007.
HUILLERY Élise, *Histoire coloniale, développement et inégalités dans l'ancienne Afrique occidentale française*, thèse de doctorat en analyse et politique économiques, Paris, EHESS, 27 novembre 2008.
LAVIGNE Sophie, *De la négritude à la migritude : une analyse sociologique de la littérature de l'Afrique francophone*, thèse de doctorat en sociologie, Université du Québec, Montréal, 2011.
MONGINOU Léonie, *La violence envers la femme et la violence exercée par la femme, à travers les sources mésopotamiennes, hittites, bibliques, grecques et juives*, thèse de doctorat, Université Paris VIII, 2015.
MONNET Agnès, *Chants et chansons en pays Akyè, valeur expressive, valeur didactique*, thèse doctorat 3^e cycle, Abidjan, Université de Cocody, 1985.
N'GBESSO Hélène, *Nouvelles tendances de la poésie écrite en Afrique noire francophone de 1970 à 2000*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris 3, 2014.
ZADI Zaourou Bernard, *La Parole poétique dans la poésie africaine : domaine de l'Afrique de l'Ouest francophone*, thèse de Doctorat d'état, Université de Strasbourg, 1981.

IV.2/ Dictionnaires

Larousse de la langue française, Librairie Larousse, Paris, p. 1732, 1977.
Dictionnaire historique de la Suisse (2010), p. 1-2.

Consulté le 05 mars 2013 sur le site

<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F15993.php?topdf=1>

Dictionnaire d'Hébreu et d'Araméen bibliques, REYMOND (Ph.) éd., Paris, Le Cerf, 2004.
Hebrew and English Lexicon of the Old Testament, GESENIUS (W.), ROBINSON (E.), BROWN (F.), DRIVER (S. R.), BRIGGS (C. A.) éd., Oxford, Clarendon, 1907 (reprint 1974).
BRUNEL, Pierre *et alii*, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Rocher, 1998.
Dictionnaire Latin français GAFFIOT, nouvelle édition revue et augmentée sous la direction de Flobert Pierre, éd. Hachette-livre, 2001.
Dictionnaire grec-français du Nouveau Testament, Biblio, s. v., Alliance biblique universelle, 2000.

IV.3 Bibles

Biblia hebraica stuttgartensia, Kittel (R.), Kahle (P.) éd. Stuttgart, Württembergische Bibelanstalt, 1997.
Le Code noir et autres textes de lois *sur l'esclavage*, éd. Sépia, 2006.
DOAY-SOUBLIN Françoise, « Rhétorique », dans Encyclopaedia Universalis en ligne
Fraternité matin, n°5138, 8 Décembre 1981.
SEPHIA-Afrique-Caraïbe-Océan indien, revue culturelle et pédagogique francophone n°15, 1994.

V/ OUVRAGES GÉNÉRAUX

V.1/ Sur l'histoire de l'Afrique

DELAFOSSÉ Maurice, *Les Noirs d'Afrique*, Paris, Payot, 1922.
Histoire générale de l'Afrique. L'Afrique au XIX^e siècle jusque vers les années 1880, t. VI, ADE Ajahi J. F. (directeur du volume), éd. UNESCO, 1996.
DIOP ANTA Cheikh, *L'Afrique noire pré-coloniale*, Paris, Présence africaine, 1987.
FROBENIUS Leo, *histoire de la civilisation africaine*, Paris, NRF, Gallimard, 1936 (3^e édition), dans la traduction française.
FROBENIUS Léo, *Histoire de la civilisation africaine*, Paris, NRF Gallimard, 1936. 3^e édition dans la traduction. J. Gibelin Vrin.

V.2/ Sur la philosophie

CONNELL Raewyn Robert, *Masculinité enjeux de l'hégémonie*, Paris, éd. Amsterdam, 2014.
HEGEL, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, Paris, Jean Vrin, 1963, p.75-79.

V.3/ Sur le racisme

Herodote. L'enquête, Livres I à V, BARGUET (A.), Paris, Gallimard, 1985.

VI/ APPROCHE LINGUISTIQUE, STYLISTIQUE, POÉTIQUE, STRUCTURALISTE ET FORMALISTE.

- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, 1966
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, 1974
- BRUFFARD-MORET Brigitte, *Introduction à la stylistique*, Paris, Armand Colin, 2009.
- CALVET Louis-Jean, *Essais de Linguistique*, Paris, Plon, 2004.
- DELAS Daniel et FILLIOLET Jacques, *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse, 1973.
- DÉPRETTO Catherine, *Le formalisme en Russie*, éd. Institut d'études slaves, Paris, 2009.
- DESSONS Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Bordas, 1991.
- DESSONS Gérard, *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, Paris, Nathan, 2000.
- DESSONS Gérard, *Introduction à la poétique, Approche des théories de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.
- DUBOIS Jacques et alii, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970.
- DUBOIS Jacques et alii, *Rhétorique de la poésie : lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Complexes, 1977.
- DÜRRENMATT Jacques, *Stylistique de la poésie*, Paris, éd. Belin, 2005.
- JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale 1. Les fondations du langage*, Paris. Minuit, 1991.
- JAKOBSON Roman, *Huit questions de poétique*, Seuil, 1977.
- MILLY Jean, *Poétique des textes*, Paris, éd. Armand Colin, 2014.
- MOESCHLER Jacques, Antoine AUCHLIN, *Introduction à la linguistique contemporaine*, Paris, éd. Armand Colin, 2009.
- OUATTARA Aboubacar (direction), *La linguistique de Bernard Pottier, Bilan, critiques, perspectives*, Rennes, éd. Presses Universitaires de Rennes, 2001.
- RASTIER François, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1996.
- RAVOUX RALLO Élisabeth, *Méthodes de critiques littéraires*, Paris, Armand Colin, 1993.
- SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1969.
- SCEPI Henri, *Théorie et poétique de la prose, D'Aloysius Bertrand à Léon-Paul Fargue*, Paris, éd. Champion, 2012.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, éd. Seuil (Poétique), 1989.
- TADIE Jean-Yves, *La critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Belfond, 1987.

VII/ ARTICLE ET COLLOQUES

VII.1/ Sur la néo-oralité

ABOA Abia Alain Laurent, « Le nouchi a-t-il un avenir ? », dans la *Revue électronique internationale de sciences du langage*, Sudlangues, n°16, décembre 2011.

Consulté le 06 janvier 2015 sur le site :

http://rds.refer.sn/sites/www.sudlangues.sn/IMG/pdf/Le_nouchi_a-t-il_un_avenir.pdf

ABOA Abia Alain Laurent , « Langue française et identité culturelle ivoirienne », dans *Éthiopiennes* n°93, 2^{ème} semestre 2014.

ABOMO-MAURIN Marie-Rose et BIYITI Jean-Pierre Bi Essam, « Tchicaya U Tam'Si le poète de la souffrance », dans *Notre Librairie* n°137, mai-août 1999.

AHUA Blaise Mouchi « Élaborer un code graphique pour le nouchi : une initiative précoce ? », dans *Le français en Afrique*, n°22, p. 183-198, 2007.

Consulté le 5 janvier 2015 sur : <http://www.unice.fr/bcl/ofcaf/22/Ahua.pdf>

ADOM Éthiopiennes n°90. 1^{er} semestre 2013, p. 3.

AHUA Blaise Mouchi, « Mots, phrases et syntaxes du nouchi », dans *Le français en Afrique*, n°23, p. 135-150, 2008.

Consulté le 05 janvier 2015 sur : <http://www.unice.fr/bcl/ofcaf/23/AHUA%20Blaise%20Mouchi.pdf>

AHUA Blaise Mouchi, « Le lexique illustré du nouchi ivoirien : quelle méthodologie ? », dans *Le français en Afrique*, n°24, p. 99-117, 2009.

Consulté le 05 janvier 2015 : <http://www.unice.fr/bcl/ofcaf/25/Ahua%20Blaise%20Mouchi%20.pdf>

ATSE N'CHO Jean-Baptiste, « Les verbes du nouchi (parler argotique ivoirien) : pour une analyse morphosyntaxique », p. 1- 16, *s. d.*

Consulté le 06 janvier 2015 sur :

<http://www.ltml.ci/files/articles10/Jean-BaptisteATSeNCHO.pdf>

CHATTI Mounira, « « Migritude » Jeu de l'identité et de l'altérité », *s. d.*

Consulté le 15 juin 2015 sur le site

http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_115.pdf

CHENETIER Marc, « Écriture engagée : pléonasmе ou oxymore », dans *Pensée et écritures engagées aux États-Unis, Revue française d'Études Américaines*, n°29, p. 215-228, mai 1986.

DERIVE Jean et DERIVE Marie-Jo, « Processus de création et valeur d'emploi des insultes en français populaire de Côte-d'Ivoire », dans *Langue française*, n°144, 2004, Les insultes : approches sémantiques et pragmatiques, sous la direction de Dominique Lagorgette et Pierre Larrivée, p. 13-34.

Consulté le 10 janvier 2015 sur le site : http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_2004_num_144_1_6805

DÉRIVE Jean, « Place et rôle de l'oralité dans la critique littéraire africaniste », Communication donnée au colloque « La critique littéraire africaine existe-t-elle ? », Libreville, 2007.

Consulté le 05 mars 2014 sur le site : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00347059/document>

DÉRIVE Jean, « Représentation des actes de parole et frontières de la littérature dans les sociétés africaines de cultures orales » in *Littératures orales africaines* (à paraître).

KONATE Yacouba, « Génération Zouglou », dans *Cahier d'études africaines*, n°168, p. 777-798, 2002/4.

Consulté le 18 décembre 2014 sur le site :

<http://www.cairn.info/revue-cahiers-d-etudes-africaines-2002-4-page-777.htm>

ou

<https://etudesafriaines.revues.org/166>

KOUADIO Kobenan N'guettia Martin, « Le rap en Côte d'Ivoire : la désarticulation du code français et les significations d'une poésie urbaine chantée »,

KOUADIO Kobenan N'guettia Martin, « Essai d' analyses stylistique et poétique d' une poésie urbaine chantée de Côte d' Ivoire : texte, contexte et significations » dans *En-Quête* n° 22, p. 41-55, 2009.

SIMARD Yves, « Le français de Côte d' Ivoire », dans *Langue française*, n°104, p. 20-36, 1994.

TSCHIGGFREY Thomas, « Procédés morphologiques de néologie dans un corpus de chansons zouglou en français », dans *Linx*, n°33, p. 71-78, 1995.

VII.2/ Sur l'histoire et sur la littérature africaine

ACHODE Codjo, « The negro renaissance from america back to africa : a study of the harlem renaissance as a black and african movement ».

Consulté le 09 mars 2014 sur le site :

<http://repository.upenn.edu/dissertations/AAI8623966/>

ALEXANDRE Pierre, « Un mvèt de Zwè Nguéma, chant épique fang recueilli par H. Pepper réédité par P. et P. De Wolf », dans *L'Homme*, t. 14, n°1, p. 88-89, 1974.

AMURI MPALA LUTEBELE Maurice, « Littérature africaine francophone du XX^e siècle Une dynamique de décolonisation bradée », dans Colloque international intitulé « 1960-2004, Bilan et tendances de la littérature négro-africaine », Presses universitaires de Lubumbashi / Université Marc Bloch / Communauté française de Belgique, p. 42-65, 2005.

Consulté le 15 mai 2014 sur le site :

http://www.critaoi.auf.org/IMG/pdf/Actes_du_Colloque_International_de_Lubumbashi3_1_.pdf

ANCET Jacques, « La voix et le passage », dans *Le Nouveau Recueil*, n° 35, SESSSEL, Champ Vallon, p. 115-129, juin-août 1995.

ANYINEFA Koffi, « Scandales », dans *Cahiers d'Études africaines*, n°191, p. 1-21, 2008.

Consulté le 16 mars 2015 <https://etudesafriaines.revues.org/11912>

CHALENDAR Pierrette et Gérard, « le vécu nègre une lecture de « Pigment » de Léon Gontran Damas, Ethiopiques, n° 30, *Revue socialiste de culture négro-africaine*, 2^e trimestre 1982.

DÉRIVE Jean, « L'oralité un mode de civilisation », dans Littératures orales africaines (à paraître).

DIOP Ibrahima, « Léopold Sedar Senghor ou de l'influence allemande en Afrique noire francophone : l'exemple de Goethe, dans *Ethiopiennes*, n°92, p. 1-20, 2014.

Consulté le 6 juin 2015 sur le site :

http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1907

DÉRIVE Jean, « Multiculturalisme et hybridité dans la poésie senghorienne », Colloque *ALA Multiculturalism and cultural hybridity*, Austin, Texas, 25-30 mars 1998 (à paraître dans les actes du colloque).

GOES Jan, « Littératures francophones d'Afrique noire », p. 12-24, 3^e trimestre 2004.

Consulté le 5 juillet 2015 sur le site

<http://www.vlrom.be/pdf/044goes4.pdf>

GRAZIANO Benelli, « L'écriture des libertés », dans Césaire ou l'athanor d'un alchimiste. Actes du Colloque sur l'œuvre littéraire d'Aimé Césaire, Paris, éd. Caribéennes, 1987.

HYTIER Jean. Autour d'une analogie valéryenne. In : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°17, p. 171-189, 1965.

DOI : 10.3406/caief.1965.2286

Consulté le 27 novembre 2016.

HOURLANTIER Marie-José, « La parole poétique du Didiga de Zadi Zaourou », dans Littérature de Côte d'Ivoire, Notre librairie, n°86, janvier-mars 1987.

IMOROU Abdoulaye « Oralité, tradition, champ littérature africain », dans Essais critiques, *Acta Fabula*, vol. 10, n°8, p. 1-5, 2009.

Consulté le 15 mars 2014 sur le site : <http://www.fabula.org/acta/document5221.php>

IMOROU Abdoulaye « La littérature-monde dans l'évolution des *French studies*. Vers des *Transnational French studies* ? », notes de lecture, 2012.

Consulté le 05 septembre 2015 sur le site : contextes.revues.org/4862

VII.3/ Sur les changements sociaux, sur la critique littéraire et la poétique.

ARENA Richard, LAZARIC Nathalie, « La théorie évolutionniste du changement économique de Nelson et Winter une analyse économique rétrospective », dans la *Revue économique*, vol. 54, p. 329-354, 2003. Consulté le 25 mai 2015 sur le site :

https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=RECO_542_0329

BARONI Rahaël, « Généricité ou stéréotype ? », dans *Cahier de narratologie*, n°17, éd. EHESS, p. 1-9, 2009.

Consulté le 18 mars 2015 sur le site

<http://narratologie.revues.org/1090>

BARREAU Hervé, « André Jacob, Genèse de la pensée linguistique. Avec la collaboration de Pierre Caussat et Robert Nadeau, dans *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, t. 72, n°14, p. 357-359, 1974.

Consulté le 16 mai 2014 sur le site :

www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1974_num_72_14_7974_t1_0357_0000_2

COQUERY-VIDROVITCH Catherine, « De l'impact des révolutions en Afrique subsaharienne », dans *Hommes & Libertés*, n°153, p. 45-47, janv-fevr-mars 2011.

BASTO Maria-Benedita, « Une poétique africaine est-elle nécessaire ? », n°181, éd. EHESS, p. 179-198, 2006.

Consulté le 08 mai 2015 sur le site :

<https://www.cairn.info/revue-cahiers-d-etudes-africaines-2006-1-page-179.htm>

BERBANABE, Jean *et alii*, « Éloge de la créolité », Gallimard, 1993.

BLOUIN Katherine, « "Les boucs s'y mêlent aux femmes" : bestialité sacrée et risque fluvial dans le nome mendésien au cours de l'Antiquité », de Araújo, L. M. and J. das Candeias Sales ed. *Proceedings of the Second International Congress of Young Egyptologists*. Consulté le 25 mai 2015 sur le site :

http://www.academia.edu/6143629/2009._Les_boucs_s_y_mêlent_aux_femmes_bestialité_sacrée_et_risque_fluvial_dans_le_nome_mendésien_au_cours_de_l_Antiquité_de_Araújo_L._M._and_J._das_Candeias_Sales_ed._Proceedings_of_the_Second_International_Congress_of_Young_Egyptologists._Lisbon_16p

BLUM Françoise, « L'indépendance sera révolutionnaire ou ne sera pas. Étudiants africains en France contre l'ordre colonial », n°126, p. 1-16, 2015.

Consulté le 13 mars 2014 sur le site : <https://chrhc.revues.org/4165>

BONI Tanella, « Le poète n'est pas appelé à être militant propagandiste », *Entretien avec Tahar Bekri*, p. 1-3, 2004.

Consulté le 10 juin 2015 sur le site : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=3392>
numéro 30, 2^{ème} trimestre 1982.

BONNARD Henri, « Verbe et temps », dans *L'Information Grammaticale*, n° 38, 1988, p. 3-6.

DOI : 10.3406/igram.1988.3442

www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1988_num_38_1_3442

BONI Tanella, « Femmes en négritude : Paulette Nardal et Suzanne Césaire », n°83, éd. Collège international de philosophie, p. 62-76, 2014.

BRETON André, « Grand poète noir », dans *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983, p. 77-87, Préface de l'édition de 1947.

BROU-DIALLO Clémentine, « Influence des variétés de français présentes en côte d'ivoire sur la norme académique du français en vigueur chez les enseignants des lycées et collèges d'Abidjan », dans *Revue Analyses*, n°12, p. 17-41, janvier 2008.

Consulté le 10 janvier 2015 sur :

<http://w3.gril.univ-tlse2.fr/analyses/A2007/BROU-DIALLO.pdf>

BOUTIN Akissi Béatrice, « De la pertinence des variables pour l'étude de la variation », dans le *Congrès mondial de linguistique française*, 2008.

Consulté le 10 janvier 2015 sur :

<http://www.linguistiquefrancaise.org/articles/cmlf/pdf/2008/01/cmlf08290.pdf>

CERY Loïc, « Le flamboyant et l'exilé : l'horizon persien de Léopold Sédar Senghor », dans Colloque international Postérités de Saint John-Perse, 4-6 mai 2000.

Consulté le 2 janvier 2014 sur le site

[http://www.up.univ-mrs.fr/\(?\)wperse/perly.html](http://www.up.univ-mrs.fr/(?)wperse/perly.html) 15/03/2005

Aimé Césaire ou l'athanor d'un alchimiste, Actes du premier colloque international sur l'œuvre littéraire d'Aimé Césaire, Paris, éd. Caribéennes et A. C. C. T., 1987.

CHARBONNNIER Vincent, « Lukács : un athéisme problématique », p. 1-17.

Consulté le 05 mars 2014 sur le site :

ftp://ftp2.marxau21.fr/marxau/reserve/Lukacs_un-atheisme.pdf

CHARBONNNIER Vincent, « La particularité de Lukács », dans HAL/Archives ouvertes, 2012.

Consulté le 05 mars 2014 sur le site : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00750599/document>

Pierrette et Gérard CHALENDAR, « le vécu nègre une lecture de Pigment » de Léon Gontran Damas » dans Ethiopiques.

CHARPENTIER Florence, « Meschonnic (Henri), Pour la poétique », dans Revue belge de philologie et d'histoire, vol. 51, fascicule 3, p. 667-671, 1973.

CHEVALLIER Jacques, « Politiques publiques et changement social », dans Revue française d'administration publique, n°115, p. 383-390, 2005.

CONNELL Raewyn Robert and Messerschmidt James W., « Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept », in Sociologists for women society, p. 829-858, 2005.

Consulté le 10 mai 2015 sur le site :

http://www.persee.fr/doc/outre_0300-9513_1978_num_65_240_2131

COQUET Michèle, « Abiodun, Rowland, Drewal, Henry J. & Pemberton III, John, eds. - *The Yoruba Artist. New Theoretical Perspectives on African Arts* », dans Cahiers d'Études africaines, vol. 36, n°141-142, p. 287-289, 1996.

Consulté le 02 juin 2014 sur le site :

http://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1996_num_36_141_2017_t2_0287_0000_1

CROS Edmond, « La sociocritique », éd. L'Harmattan, p. 7-14, s. d.

DÉPRETTO Catherine, « Quelques traits spécifiques du symbolisme russe », dans Cahiers du monde russe, n°45, p. 579-590, juillet-décembre 2004.

Consulté le 02 mars 2014 sur le site : <https://monderusse.revues.org/2676>

DÉRIVE Jean et DELAS Daniel, « Pour lire la poésie d'expression française », dans *Le Français Aujourd'hui* 366, n°51, p. 61-76, 1981.

DÉRIVE Jean, « Oralité, écriture et problème d'identité culturelle en Afrique », *Identität in Afrika*, 369 Bayreuth African Studies, Série 3, p. 5-36, 1985.

DÉRIVE Jean, « De l'héroïque au lyrique : la poésie orale africaine » in *Poésie africaine*,

Notre Librairie, n°137, p. 12-25, mai-août 1999.

DJIMAN Kasimi, « La sociocritique au pluriel », vol. 25, p. 27-39, 2010.

DMITRIEVA Ekaterina, « Heinrich Wölfflin en Russie De la découverte de l'Italie et de l'art baroque russe à la conception de la méthode formaliste et structuraliste dans la critique littéraire », dans Cahiers du monde russe, éd. EHESS, vol. 51, p. 507-520, oct-dec 2010.

DUCHET Claude, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », p. 1-13.

Consulté le 05 mai 2014 sur le site :

http://www.sociocritique.com/pdf/Duchet_poursc.pdf

DURAND Gilbert, « L'Univers du symbole » dans la *Revue des Sciences Religieuses*, tome 49, fascicule 1-2, 1975. Le symbole. pp. 7-23.

www.persee.fr/doc/rscir_0035-2217_1975_num_49_1_2721

DUTEIL-MOUGEL Carine, « Introduction à la sémantique interprétative », p. 1-34, *s. d.*

Consulté le 17 mars 2014 sur le site : http://www.revue-texto.net/Reperes/Themes/Duteil/Duteil_Intro-1.html

Introduction aux méthodologies de l'imaginaire, Paris, ellipses / édition marketing sa, 1998

(sous la direction de Joël Thomas).

EBONY Noël, « J'écris contre le chaos » interview réalisé par Boubacar Boris Diop pour la revue Waraango, n°10, article cité par Frédéric Grah Mel dans, Noël Ebony, 20 années de passion en 100 articles, p. 385-387.

EHORA Effoh Clément, « La coexistence concurrentielle de l'oralité et de la scripturalité : pour une poétique de l'hybride dans le roman africain », dans la *Revue baobab*, n°12, p. 207-217, 2013.

Consulté le 24 mai 2014 sur le site :

<http://www.revuebaobab.org/images/pdf/baobab012/article%2013.pdf>

FERNANDEZ FRAILE Maria Eugénia, SUSO LOPEZ Javier « Aux origines de la francophonie. La notion de civilisation », Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde, n°40-41, p. 77-100, 2008.

Consulté le 24 mai 2014 sur le site : <http://dhfles.revues.org/107>

FOUCHARD Jean, « James (C. L. R.) : Les Jacobins noirs. Toussaint Louverture et la Révolution de Saint-Domingue, traduit de l'anglais par Pierre Naville, dans *Revue française d'histoire d'outre-mer*, t. 71, n°264-265, 3^e et 4^e trimestres, p. 235-236, 1984.

Consulté le 18 mars 2015 sur le site :

http://www.persee.fr/doc/outre_0300-9513_1984_num_71_264_2445_t1_0235_0000_2

GERVAL-AROUFF Jeanne, « Edouard J-Maunick, Grand prix de la francophonie », dans l'Express et retranscrit sur le site, consultation le 13 mars 2014

http://lexpress.mu/display_search_resultphp?news_id=6355 du 01/06/04

GIRARD René, « Le “bouc émissaire” Consulté le 14 mars 2014 sur le site : ea.u-paris10.fr/IMG/pdf/2.le_bouc_emissaire_version_def_.pdf

GLAYMAN Dominique, « Sociologie et changement social », 2011-2012.

Consulté le 25 juin 2015

http://www.dglaymann.com/IMG/pdf/Chap1_Socio-changement_2012-2.pdf

GLINOER Anthony, « Introduction », p. 7-10, *s. d.*

Consulté le 13 mars 2014 sur le site :

http://french.chass.utoronto.ca/unsorted/litera/Revue_Texte/intro_45.PDF

JESPERS Philippe, « Parler aux morts, parler aux ancêtres (Minyanka, Mali) », dans *Système de pensée en Afrique noire*, n°11, p. 1-19, 1991.

Consulté le 13 mars 2014 sur le site : <https://span.revues.org/1282>

JOURDE Pierre, « Nerval, la voix, l'irreprésentable », dans *De l'irreprésentable en littérature*, Paris, L'Harmattan, p. 147-176, 2001.

KANE Mohamadou, « Sur l'histoire littéraire de l'Afrique subsaharienne francophone », dans *Études littéraires*, vol. 24, n°2, p. 9-28, 1991.

Consulté le 15 mars 2015 sur le site :

<https://www.erudit.org/revue/etudlitt/1991/v24/n2/500964ar.pdf>

KEBA TAU LUTEBELE Jacques, « Comment l'appeler », dans *Colloque international intitulé « 1960-2004, Bilan et tendances de la littérature négro-africaine »*, Presses universitaires de Lubumbashi / Université Marc Bloch / Communauté française de Belgique, p. 78-84, 2005.

Consulté le 15 mai 2014 sur le site :

http://www.critaoui.auf.org/IMG/pdf/Actes_du_Colloque_International_de_Lubumbashi3_1_.pdf

KEMEDJIO Cilas, « La littérature africaine et sa critique » dans *Études Littéraires*, vol. 24, n°2, p. 124-126, 1991. Consulté le 25 mars 2015 sur le site : <https://www.erudit.org/revue/etudlitt/1991/v24/n2/500973ar.pdf>

KERBACHE Ali, « Les isotopies sémantiques et leur fonctionnement dans un épitexte éditorial en quatrième de couverture », dans *Synergie Algérie*, n°11, p. 127-137, 2010.

<http://gerflint.fr/Base/Algerie11/ali.pdf>

KINDO Aïssata Soumana, « Senghor : de la négritude à la francophonie, dans *Éthiopiennes*, n°69, p. 1-15, 2002. Consulté le 6 juin 2015 sur le site :

<http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article39>

LABELLE Micheline, « Étude sur les définitions opérationnelles relatives aux racismes et aux problèmes connexes », Université, 2006.

Consulté le 25 mai 2014 sur le site

<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001465/146588f.pdf>

LAFAGE Suzanne, « Le français des rues, une variété avancée du français abidjanais », dans *Faits de langue*, Les langues d'Afrique subsaharienne, sous la direction de Suzy.

Consulté le 25 mai 2014

http://www.persee.fr/doc/flang_1244-5460_1998_num_6_11_1205

PETETIN Véronique, « Slam, rap et " mondialité " », *Études*, 6/ 2009 (Tome 410), p. 797-808.

LAFAGE Suzanne, « L'argot des jeunes ivoiriens, marque d'appropriation du français ? », dans *Langue française*, n°90, *Parlures argotiques*, sous la direction de Denise François-Geiger et Jean-Pierre Goudaillier, p. 95-105, 1991.

Consulté le janvier 2015 sur :

http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1991_num_90_1_6198

LAJRI Nadra, « Senghor et la critique de la négritude “émotion nègre“ », p. 143-153, 1989.

Consulté le 15 mars 2015 sur le site :

<http://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/9558/17214932.pdf?sequence=1>

LANGUI Konan Roger, « Hommage au Maître Bernard Zadi Mise en scène de l’oralité dans *Fer de lance* I de Bernard Zadi Zaourou », Revue Le Didiga, numéro spécial, 1^{er} trimestre 2012.

Consulté le 15 décembre 2014 sur le site :

<http://www.revueledidiga.com/download/DIDIGA6/langui-konan-roger.pdf>

LANTZ Pierre, « La poésis de la praxis : Henry Lefebvre », dans *L’homme et la société*, n°104, 1992, p. 111-120.

LAPLANTINE François, « Penser anthropologiquement la religion », p. 1-16, 2003.

Consulté le 2 mars 2015 sur le site :

<http://www.erudit.org/revue/as/2003/v27/n1/007000ar.html>

LAPOINTE Jean, LECAVALIER Guy, « Notes sur un paradigme fonctionnel pour l’étude du changement social », dans la Revue française de sociologie, vol. 15, n°3, p. 379-392, 1974.

Consulté le 15 mai 2014 sur le site :

http://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1974_num_15_3_5732

LAVIGNE Sophie, « La migritude : une errance identitaire et littéraire », dans *Équinoxe*, p. 1-6, automne-hiver 2007-2008.

LAYE Barnabé, « Que peut la poésie aujourd’hui », dans *Africulture*, n° 24, éd. L’Harmattan, 2000.

LEDoux Sébastien, « Le devoir de mémoire », fabrique du postcolonial ? Retour sur la genèse de la « loi Taubira », dans *Cahiers d’histoire*, Revue d’histoire critique, n°118, p. 1-12, 2012.

MABANCKOU Alain (2010), « Indépendance tchacha », dans *Libération*, 8 juillet 2010.

Consulté le 15 septembre 2015 : http://www.liberation.fr/planete/2010/07/08/independance-chacha_664583

MAMBENGA-YLAGOU Frédéric, « Problématique définitionnelle et esthétique de la littérature africaine francophone de l’immigration », dans *CAUCE*, Revista internacional de filologia y su didactica, n°29, p. 273-293, 2005.

Consulté le 08 mars 2015 sur le site :

http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce29/cauce29_13.pdf

MARIKO Ntji Idriss, TOURÉ Amadou, « Amadou Hampâté Bâ homme de science et sagesse. Mélanges pour le centième anniversaire de sa naissance », Bamako-Paris, Nouvelles éditions maliennes / Karthala, 2005.

MARQUE J. N., « A. Mahiou, L’avènement du parti unique en Afrique noire. L’expérience des États d’expression française », dans *Revue internationale de droit comparé*, vol. 21, n°2, p. 449. Avril-juin, 1969.

http://www.persee.fr/doc/ridc_0035-3337_1969_num_21_2_17427

MATHIEU-COLAS, « Dictionnaire des noms de divinités », dans *Hal-archives ouvertes.fr*, p. 1-102, 2013.

MATUCCI Mario, « De Baudelaire à Rimbaud : le chemin de la voyance », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 36, n°1, 1984, p. 239-251.

Consulté le 5 mars 2015 sur le site :

http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1984_num_36_1_1934

MESCHONNIC Henri, « La poétique contre la rhétorique », mai 1998.

Consulté le 15 mai 2015 sur le site :

<http://www.hatt.nom.fr/rhetorique/articl14.htm>

MESCHONNIC Henri, « Problèmes de la poésie française contemporaine », conférence prononcée le 29 mars 2002 à l'école normale supérieure rue d'Ulm sur l'invitation de la revue *Parages*.

Consulté le 02 décembre 2014 sur le site : <http://w.w.w.eleves.ens.fr:8080/pages/conf.html> du 03/07/2002

MENDRAS Henri, FORSÉ Michel, « Le changement social, tendances et paradigmes », dans *Revue française de sociologie*, vol. 26, n°4, p. 726-720, 1985.

Consulté le 25 juin 2015

http://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1985_num_26_4_4001

MONGO-MBOUSSA « La littérature des Africains de France, de la post-colonie à l'immigration », dans *H & M*, n°1239, p. 67, 2002.

MONIOT Henri, W. G. L. Randles, « L'empire du Monomotapa du XV^e au XIX^e siècle », dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 32^e année, n. 2, p. 334-335, 1977.

MOSSUZ-LAVAU Janine, « André Malraux ministre : une nouvelle vision de la France, une idée certaine de la culture », p. 19-33, *s. d.*

MOURALIS Bernard, « Chevrier, Jacques. – *Le lecteur d'Afriques* » dans *Cahiers d'Études africaines*, p. 178-180, n°185, 2007

Consulté le 13 mars 2015 sur le site :

<https://etudesafricaines.revues.org/6846>

MWATHA MUSANJI NGALASSO, « Écrire en langue seconde. Le discours des écrivains africains francophones », dans *Cahiers de l'association internationales des études françaises*, n°59, p. 109-126, 2007.

Consulté le 13 mars 2015 sur le site :

http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2007_num_59_1_1642

N'GUESSAN Jérémie Kouadio, « Le français : langue coloniale ou langue ivoirienne ? », dans *La découverte /Hérodote*, n°126, p. 69-85, 2007/3.

N'GUESSAN Jérémie Kouadio, « Le français en Côte d'Ivoire : de l'imposition à l'appropriation décomplexée d'une langue exogène. », dans *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, n°40/41, p. 1-12, 2008.

Consulté le 10 janvier 2015 sur le site :

<http://dhfles.revues.org/125>

NDAYWEL É NZIEM Isidore, « Aux origines de l'éveil politique au Congo belge : une lecture du

manifeste *conscience africaine* (1956) cinquante ans après », *Présence africaine*, n° 173, p. 127-144, 2006.

N'GORAN David Koffi, *Littérature et « champ symbolique » essai pour une théorie de l'écriture actuelle en Afrique francophone*, thèse de doctorat des universités de Cergy-Pontoise et d'Abidjan-Cocody, 20 avril 2005.

Consulté le 26 mai 2015 sur le site :

<http://biblioweb.u-cergy.fr/theses/05CERG0236.pdf>

ODO LAYÉ « Éloge de la vie-fleuve Perspectives africaines sur le patrimoine culturel », dans *Communication inaugurale / keynote address par OLABIYI BABALOLA J. Yaï, Délégué permanent du Bénin auprès de l'UNESCO*.

Consulté le 02 mai 2015 sur le site :

<http://www.icomos.org/victoriafalls2003/papers/1%20-%20Allocution%20Yai.pdf>

ONDO Angèle Christine, « Mvette ekang : formes et sens L'épique dévoile le sens », dans *Études africaines*, éd. L'harmattan, p. 7-19, 2014.

PESCHANSKI Denis, « Mémoire et mémorialisation : pour une révolution épistémologique », *s. d.*

Consulté le 03 mars 2014 sur le site :

<http://www.enpc.fr/sites/default/files/www/newsletters/114/Peschanski.pdf>

PHILIPPE Olivera, « Aragon, « réaliste socialiste ». Les usages d'une étiquette littéraire des années Trente aux années Soixante », dans *Sociétés & Représentations*, n°15, p. 229-246, 2003.

<https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2003-1-page-229.htm>

PIERRE Pascal, « Les grands courants de la pensée russe contemporaine », dans *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 3, n°1, p. 5-89, janv-mars 1962.

PINHAS Luc, « Aux origines du discours francophone », dans *Communication et langages*, Dossier du « document numérique » au « textiel », n°140, p. 69-82.

Consulté le 25 mai 2014 sur le site :

http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2004_num_140_1_3270

POLLICINO Simona, « La notion de rythme entre poésie et musique », n°4, *Synergies Espagne*, p. 35-41, 2010-2011.

Consulté le 9 mai 2015 sur le site :

<http://gerflint.fr/Base/Espagne4/pollicino.pdf>

POPOVIC Pierre, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », dans *Anthropologies de la littérature*, n°151-152, p. 1-36, 2011.

Consulté le 03 mars 2014 sur le site :

<http://pratiques.revues.org/1762>

POURCHASSE Pierrick, « Les grands débats actuels de l'historiographie de la traite négrière », dans *Les Cahiers du CEIMA*, 5, p. 167-183, 2009.

Consulté le 25 mars 2014 sur le site :

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00489165/document>

PROTEAU Laurence, « Entre poétique et politique Aimé Césaire et la négritude », dans *Sociétés contemporaines*, n°44, éd. Presses de Sciences Po, p. 1-26, 2001

Consulté le 05 mai 2015 sur le site :

<http://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2001-4-page-15.htm>

QUÉFFÉLEC Ambroise, « Les parlers mixtes en Afrique francophone subsaharienne », dans *le Français en Afrique*, n°22, p. 277-291, 2007.

Consulté le 6 janvier 2015 sur le site :

<http://www.unice.fr/bcl/ofcaf/22/Queffelec.pdf>

RASTIER François, « La sémantique des textes », dans *Hermès*, n°16, p. 15-37, 1996.

Consulté le 15 mars 2014 sur le site :

http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Concepts.html

RASTIER François, « L'isotopie sémantique, du mot au texte », dans *L'information grammaticale*, n°27, p. 33-36, 1985.

RASTIER François, « L'immanentisme en sémantique », dans *Cahiers de linguistique française 15*, p. 325-336, 1994.

Consulté le 03 mars 2015 sur le site :

http://clf.unige.ch/files/4014/4103/2940/13-Rastier_nclf15.pdf

RENAULT Emmanuel, « Qui n'a pas fait d'enquête n'a pas droit à la parole », dans *Langages, politique, histoire. Avec Jean-Claude Zancarini*, ENS éditions, p. 1-23, 2015.

<http://books.openedition.org/enseditions/5370>

RICARD Alain, « Karin Barber I could speak until tomorrow, Oriki, women and the past in a yoruba town », p. 1-2, *s. d.*

Consulté le 08 juin 2014 sur le site

<http://llacan.vjf.cnrs.fr/fichiers/Ricard/rlrec.pdf>

RICARD Alain, « Comptes rendus. Afrique. », dans *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 64^e année, p. 923-976, 2009.

Consulté le 03 mars 2014 sur le site :

<https://www.cairn.info/revue-Annales-2009-4-page-923.htm>

RICARD Alain, « De l'africanisme aux études africaines », dans *Afrique et Histoire*, Verdier, vol. 2, p. 171-192, 2004.

Consulté le 09 mai 2014

<https://www.cairn.info/revue-afrique-et-histoire-2004-1-page-171.htm>

ROMBAUT Marc, « Poésie 1. Nouvelle poésie négro-africaine : la parole noire », n°43- 44- 45, Janvier-juin 1976.

SARTRE Jean-Paul, « Orphée noir », dans *Anthologie de la Nouvelle Poésie Nègre et Malgache de Langue Française*, Paris, PUF, p. 13-14, 1948.

SEDAR Senghor Léopold, « Comme les lamantins vont boire à la source », dans *Poèmes*, Paris, Seuil, p. 153-166-367, 1974.

SEDAR Senghor Léopold, « La négritude métisse », dans *Poèmes d'Edouard Maunick*, Présence Africaine, p. 299-326, 2001.

SEDAR Senghor Léopold « L'année francophone »

Consulté le 25 octobre 2014 sur le site :

<http://w.w.w.ville-verson.fr>

SEDAR SENGHOR Léopold, « Qu'est-ce que la négritude », dans Conférence à l'université de Montréal, p. 90-101, 29 septembre 1966.

Consulté le 20 mars 2015 sur le site :

http://faculty.georgetown.edu/konea/textes/Senghor_Negritude.pdf

SIMON-OIKAWA Marianne, « Une poétique du blanc », *Acta fabula*, vol. 11, n° 4, notes de lecture, avril 2010

Consulté le 5 mars 2014

<http://www.fabula.org/revue/document5613.php#>

TABARD René, « Religions et cultures traditionnelles africaines. Un défi à la formation théologique », dans *Revue des sciences religieuses*, vol. 84, n°2, p. 191-205, 2010.

TESTART Alain, « Doit-on parler de “ sacrifice “ à propos des morts d'accompagnement ?

Consulté le 28 mai 2015 sur le site :

http://www.alaintestart.com/doc_textes/Sacrifice.pdf

TODOROV Tzvetan, « La poésie sans le vers », dans *Les Genres du discours*, Seuil, 1978.

TODOROV Tzvetan, « La mémoire devant l'histoire », n°25, éd. De la maison des sciences de l'homme, p. 101-112, sept 1995.

Consulté le 06 novembre 2014 sur le site :

<http://terrain.revues.org/2854>

TOH BI Tié Emmanuel, « La prophétie de Joal de Samuel Eno Bélinga : de la réécriture d'un mythe africain à la réinvention du continent », dans *Revue le Didiga*, n°7, 2012.

TREMOULINAS Alexis, « Introduction », dans *Sociologie des changements sociaux*, La Découverte, p. 3-8, 2006.

Consulté le 25 juin sur le site :

<https://www.cairn.info/sociologie-des-changements-sociaux--9782707146285-page-3.htm>

TSCHIGGFREY Thomas, « Procédés morphologiques de néologie dans un corpus de chansons zouglo en français », vol. 33, n°2, p. 71-78, 1995.

Consulté le 11 janvier 2015 sur le site :

http://www.persee.fr/doc/linx_0246-8743_1995_num_33_2_1392

TUQOUI Jean Pierre, « En 1947, l'armée française réprimait violemment l'insurrection malgache », 29 mars 2007.

Consulté le 08 mai 2014 sur le site :

http://www.lemonde.fr/afrique/article/2007/03/27/en-1947-l-armee-francaise-reprimait-violemment-l-insurrection-malgache_888584_3212.html

VIDAL Daniel, « Michel Bourdeau, Les trois états. Science, théologique et métaphysique chez Auguste Comte », dans *Archives des sciences sociales des religions*, n°138, avril-juin 2007.

WÉNIN André, « Méfiez-vous des faux prophètes », dans *S. E. R. / « Études »*, t. 400, p. 351-360, 2004.

WIRTH Laurent, « Histoire et mémoire », dans *Bulletin de liaison des professeurs d'histoire-géographie de l'Académie de Reims*, n°26, p. 1-5, 2002.

WONDJI Christophe, « Résistances africaines noires à la colonisation », p. 30-34, *s. d.*

Consulté le 25 mai 2015 sur le site :

http://rpcafrique.free.fr/added-doc/39_wondji.pdf

YALA KISUKIDI Nadia, Souleymane Bachir et Nadia Yala Kisukidi « Senghor et la question qui se pose toujours », dans *Théorèmes*, n°4, 2013.

Consulté le 12 mars 2014 sur le site :

<https://theoremes.revues.org/430>

ZADI Zaourou Bernard, « Langue et critique littéraire en Afrique noire », dans *Césaire entre Deux cultures*, Abidjan-Dakar, NEA, p. 253-287, 1978.

1960-2004, Bilan et tendances de la littérature négro-africaine, 26-28 janvier 2005.

Consulté le 15 mars 2014 sur le site :

http://www.critaoi.auf.org/IMG/pdf/Actes_du_Colloque_International_de_Lubumbashi3_1_.pdf

ZONGO Bernard, « La négritude : approche diachronique et glottopolitique », dans *Glottopol*, Revue de sociolinguistique en ligne, n°3, janvier 2004.

Consulté le 25 juin 2014 sur le site :

http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_3/gpl306zongo.pdf

WILMET Marc, « Le temps linguistique » dans *L'Information Grammaticale*, n° 38, p. 6-10, 1988.

DOI : 10.3406/igram.1988.2035

www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1988_num_38_1_2035

TOURATIER Christian, « Récit et temps verbaux » dans *L'Information Grammaticale*, n°41, 1989. p. 3-5.

DOI : 10.3406/igram.1989.1997

www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1989_num_41_1_1997

VII.4/ Sur la politique ivoirienne

AKINDÈS Francis, « Racines des crises socio-politiques en Côte d'Ivoire et sens de l'histoire », p. 25-61, 2004.

COTTEREAU Gilles, « Côte d'Ivoire: l'impossible alternance pacifique » dans *Annuaire français de droit international*, vol. 57, p. 23-55, 2011.

VIII/ VIDÉOTHÈQUE

Amadou Hampâté Bâ

Vidéo écoutée le 15 décembre 2014 sur le site :

<http://www.ina.fr/video/CPF86655123>

Vidéo de Tidiane N'Diaye intitulée « Le Génocide Voilé ou La Traite Négrière Arabo-Musulmane » sur le site : <https://www.youtube.com/watch?v=FhJH4O5IISk>

IX/ SITHOTÈQUE SANS MENTION D'AUTEUR

« Déclaration sur la race et les préjugés raciaux »

Consulté le 25 mai 2014 sur le site :

http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13161&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

À propos des préjugés racistes relatifs au Noir : article consulté le 18 mai 2015
[http://unesco.org/culture/africa/htm/chapitre 819/ htm](http://unesco.org/culture/africa/htm/chapitre%20819/htm). 22 juillet 2003

« Edouard Maunick ou la parole de l'archipel », 1991.

Consulté le 4 mai 2014 sur le site

<http://www.bibliothèque.refer.org/htm/lit01/11-3.htm> du 01/06/04

« Facteurs et acteurs du changement social. Quelques courants de la sociologie, la question du changement social », *s. d. n. a.*

<http://sebastien.nogues.free.fr/biblio-virtuelle/DEUG/socio/ChgSocial.pdf>

« L'affirmation de l'Afrique dans le champ littéraire mondial », dans *Afrique contemporaine*, n°241, p. 114-115, 2012.

Consulté le 12 mars 2015 sur le site :

<https://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2012-1-page-114.htm>

« La littérature des Africains de France, de la post-colonie à l'immigration », n°1239, p. 67-74, 2002.

Consulté le 15 mai 2015 sur le site :

http://www.hommes-et-migrations.fr/docannexe/file/1239/1239_08.pdf

Site consulté le 25 mars 2014 : <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001843/184344f.pdf>

Histoire générale de l'Afrique. L'Afrique du XVI au XVIII, t. V, OGOT B. A. (directeur du volume), éd. UNESCO, 1999.

Site consulté le 25 mars 2014 : <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001842/184292f.pdf>

« Côte d'Ivoire : chronologie et repères historiques », article consulté le 13 juin 2014 sur le site :

<http://www.defense.gouv.fr/operations/autres-operations/operations-achevees/operation-licorne-2002-2015/dossier-de-presentations-de-l-operation-licorne/cote-d-ivoire-chronologie-et-reperes-historiques>

« Dispositions diverses communes à différentes collectivités d'Outre Mer (COM) et la Nouvelle Calédonie »

Consulté le 24 mars 2014 sur le site :

http://www.legifrance.gouv.fr/affichSarde.do;jsessionid=BB5559C56F207A03B6C674AB9FF17BEB.tpdila15v_1?reprise=true&page=1&idSarde=SARDOBJT000007104782&ordre=CROISSANT&nature=&g=ls

« Le Moyen-Orient à l'heure nucléaire » paru sur le site :

<http://www.senat.fr/rap/r08-630/r08-63048.html>

« Pour la glottopolitique », dans *Glottopol*, n°1, janvier 2003.

Consulté le 14 mars 2015 sur le site :

http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_1/arcglottopolitique.pdf

« Les divinités de l'eau »

Consulté le 03 mars 2014 sur le site :

<http://www.lemuseedeleauetdelafontaine.be/media/6038/Lesdivinitesdeeau.pdf>

« Livret d'accompagnement pédagogique du DVD »

Consulté le 02 mars 2014 sur le site :

<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001887/188752f.pdf>

La lettre ouverte de Joëlle Ursull à François Hollande du 31 janvier 2015 sur le site :

Consulté le 04 avril 2015 sur le site :

<http://politiques-publiques.com/martinique/genocide-lettre-ouverte-joelle-ursull-francois-hollande/>

Le discours prononcé par Nicolas Sarkozy :

Consulté le 15 mars 2014 sur le site :

http://www.elysee.fr/elysee/elysee.fr/francais/interventions/2007/juillet/allocution_a_l_universite_de_dakar.791

Loi n°2001-434 du 21 mai 2001 tendant à la reconnaissance de la traite et de l'esclavage en tant que crime contre l'humanité.

<http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000405369>

Article intitulé « Laurent Gbagbo »

https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Spécial:Livre&bookcmd=download&collection_id=d3e75c9fe1b2bc2dfde83291dff8b7ca57aa88f9&writer=rdf2latex&return_to=Laurent+Gbagbo

Article intitulé « Dieu, esprits, génies et ancêtres », consulté le 11 mai 2014 sur le site :

<http://www.musee-africain-lyon.org/dieu-esprits-genies-et-ancetres.html>

« Sociocritique, médiations et interdisciplinarité », Le GREMLIN (Groupe de recherche sur les médiations littéraires et les institutions), composé de Pascal Brissette, Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoyer, Michel Lacroix et Guillaume Pinson

Consulté le 02 mai 2014 sur le site : <https://orbi.ulg.ac.be/bitstream/2268/31822/1/gremlin.pdf>

« La Sociocritique : enjeux théorique et idéologique. La problématique du champ littéraire africain », sous la direction de Samake Adama, éd. Publibook, p. 5-16, 2013.

« Chapitre 6. Approches fonctionnelles et culturelles », p. 121-149, *s. d.*

Consulté le 12 mai 2015 sur le site :

<http://www.rug.nl/research/portal/files/14447028/c6.pdf>

L'article intitulé « Talent » paru le 25 janvier 2013 sur le site :

http://www.interbible.org/interBible/ecritures/mots/2013/mots_130125.html

L'article intitulé « Les royaumes africains médiévaux »

Consulté le 25 mars 2014 sur le site :

https://www.ac-strasbourg.fr/fileadmin/pedagogie/histoiregeographie/Se_former/Nouveaux_programmes_de_5e/Royaumes_africains/Les_royaumes_africains_accompagnement_de_la_presentatio.pdf

La décision n°2012-647 DC du 28 février 2012.

Consultée sur le site :

http://www.conseil-constitutionnel.fr/conseil-constitutionnel/root/bank/download/2012647DCccc_647dc.pdf

L'article paru en 2008, intitulé « L'image littéraire et son statut problématique ».

Consulté le 12 mars 2014 sur le site :

<http://univ-biskra.dz/lab/lla/images/pdf/revue4/rahmani%20ibrahim.pdf>

Voir l'« Appel à contributions : la critique africaine existe-t-elle ? »

Consulté le 15 mars 2014 sur le site :

<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=murmure&no=3863>

Revue de Géohistoire intitulée « *L'Afrique au temps des colonies De la conquête française aux indépendances 1850-1960* », n°24, p. 1-138, décembre-janvier 2016.

X/ ANNEXE

Interview de Gbazza Madou Dibéro

Interview d'Adou René

Interview de Zadi ZAOUROU

Interview de Adou René

Interview de Bloco, Vecteam

Interview du groupe Garba 50

Interview de Pooty.

Interview de Valen Guédé.

Interview de Justin Stanislas

Interview de Tiburce Koffi.

Poésie ivoirienne francophone et changements sociaux : étude de quelques courants.

Cette thèse porte essentiellement sur trois versants de la poésie ivoirienne. Les changements sociaux survenus en Côte d'Ivoire seront analysés sous le prisme des écrits des maîtres de l'oralité, des oralistes, des néo-oralistes, afin de mettre en lumière les bouleversements sociétaux opérés grâce à leurs écrits. Mais, ces écrits prennent aussi en compte les changements dont les auteurs ont été de simples témoins et les changements qu'ils ont pressentis. D'autre part, nous avons montré l'influence que les changements sociaux ont pu exercer sur leurs écrits. Les écrits lyriques et épiques des maîtres de l'oralité sont imprégnés des changements sociétaux et « s'emmurent » souvent dans des registres spécifiques, préoccupés par leurs propres thématiques, telles que la mort. D'autre part, nous avons mis en lumière l'action des négritudistes sur les sociétés subsahariennes et les changements qu'ils ont provoqués à travers leurs écrits engagés. Ensuite, nous avons souligné l'importance des oralistes qui ont été, par leurs critiques, des acteurs majeurs dans le changement du système politique. Il en a résulté le passage du parti unique au multipartisme. Enfin, nous avons mis en avant, la part non négligeable apportée par les néo-oralistes dans la société ivoirienne, marquée par la dérive des pouvoirs politiques, nonobstant le multipartisme. Les néo-oralistes qui diffusent le zouglou, le slam et le rap, sont critiqués pour la faible, voire l'absence de poéticité de leurs œuvres. Néanmoins, est-il possible de les considérer comme de nouvelles voies et des voix complémentaires qui peuvent impacter les transformations sociétales ? **Mots clé : changements sociaux, poésie des maîtres de l'oralité, poésie oraliste, poésie néo-oraliste.**

Francophone Ivorian poetry and social changes : studies of some poetic streams.

This thesis focuses on three sides of poetry. The social changes that occurred in Côte d'Ivoire will be analyzed under the prism of the writings of the masters of orality, oralists, neo-oralists, in order to highlight the social upheavals wrought by their writings. But these writings also take into account the changes that the authors have been mere witnesses and the changes they have anticipated. On the other hand, we have shown the influence that social changes have had on their writings. The lyrical and epic writings of the masters of orality are imbued with societal changes and often "mumble" themselves in specific registers, preoccupied with their own themes, such as death. On the other hand, we have highlighted the action of *the Negritude* philosophers on sub-Saharan societies and the changes they have provoked through their committed writings. Then, we emphasized the importance of the oralists who were, by their critics, major actors in the change of the political system. The result has been the transition from the single party to multiparty politics. Finally, we have highlighted the significant contribution made by the neo-oralists in the Ivorian society, marked by the drift of political powers, notwithstanding the multiparty system. The neo-oralists who broadcast

zouglou, slam and rap, are criticized for the low or no poeticity of their works. Nevertheless, is it possible to consider them as new paths and complementary voices that can impact societal transformations ? **Key words : social changes, poetry of the masters of orality, oral poetry, neoralist poetry**